نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى

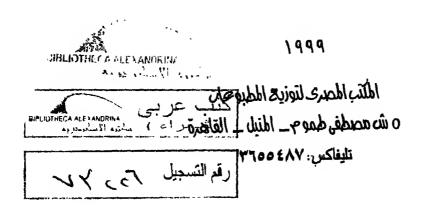
عبد الناصر حسن محمد



الـكتب المصــرى لتوزيــع المطبوعــات ٥ ش مصطفى طموم ــ المنيل ــ القاهرة ــ تليفاكس : ٣٦٥٥٤٨٧

نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى

تالیف د. عبد الناصر حسن محمد



الناشر

المُلَثَبِ المصرى لتوزية المطبوعات ٥ شن مصطفى طموم _ المنيل _ القاهرة تليفاكس: ٣٦٥٥٤٨٠

نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى

د. عبدالناصر حسن محمد

رقم الإيداع ٩٩/١٠٧٤ التوقيم الدولي 977-5841-35-6-I.S.B.N

جميع الحقوق محفوظة لايجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر.



مقدمة:

مهما تكن القراءات النقدية التي تقارب الإبداع الأدبي ، أو تتخذه موضوعا لها كثيرة ومتنوعة فإنها على كثرتها وتتوعها لا تكاد تخصرج عن مواقف واتجاهات بعينها إزاء هذا الإبداع . وبوسع الدارس أن يستعرض القراءات الأدبية المختلفة من زاوية محددة تتمثل فيما تطرحه هذه النظرية أو تلك من أسئلة وإشكاليات حول ماهية الإبداع الأدبي ووظيفت . "إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب أو زاوية العمل الأدبي أو زاوية القارئ، أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم الواقع . (١) ويبدو أن هذه الطروحات حول الإبداع ظلت منذ زمن غير قريب تدور في إطار ثالوث أساسي للنقد الأدبيهو : المؤلف/النص / القارىء .

ولقد كانت الاتجاهات النقدية - على تباين اتجاهاتها -منذ أرسطو وأفلاطون تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث (السابق) دون الضلعين الآخرين "(٢). فأحيانا نجد دائرة المبدع أو المؤلف نتسع بحيث لا يقف الاهتمام عند شخصيته أو سيرته بل يتجاوز ذلك إلى اعتبار الفنان مرآة لعصره.

وفى هذا الإطار وبناء على نظرية المحاكاة عند أرسطو "تتم دراسة أعمال شكسبير مثلا باعتبارها تصويرا لعالم انجلترا تحت حكم الملكة الزابيث لمدة زادت على الأربعين عاما " (٣) . وفى أحيان أخرى كان يتم التركيز على دائرة

النص فكان المعنى هو الهم الشاغل للنقد هذا "مع الفارق الكبير بين ما كانت كلمة معنى تشير إليه والدلالات اللانهائية الآن للنص الواحد" (٤).

فإذا نظرنا إلى الضلع الثالث ألا وهو القارىء فكانت مهمته على أكستر تقدير "أن يقرأ في النص الواحد أكثر من دلالة أو أكثر من مستوى للمعنى معتمدا على القيمة الإيحائية للغهة الأدب النه لا تكتفى بالتقرير العلمي المحدود"(٥). ولقد تطور النقد وخطى خطوات واسعة فحقق إنجازات مشهودة في التصورات وكذلك في الأدوات المعرفية، ومع ذلك فقد ظلت زوايا النظر إلى العمل الأدبى في العصر الحديث متوزعة حول: المؤلف - النص -القارئ.

وعلى كل حال فإن فى مقدورنا أن نستلهم من المخطط البيانى لنظرية التوصيل اللغوى الذى وضعه العالم اللغوى رومان جاكوبسون "roman التوصيل اللغوى الذى وضعه العالم اللغوى رومان جاكوبسون "jakobson تصورا يمكننا من التمييز والتفريق بين وجهات النظر المتمثلة فى الاتجاهات والمدارس المتباينة عند قراءة العمل الأدبى بغرض دراستها.

السياق 'CONTEXT' الرسالة 'MESSAGE'

(ADDRESSEE) المرسلل (CONTACT" -- الاتصال (ADDRESSEE) المرسلل (COD " الشفرة " COD " الشفرة "

وبالنسبة إلى عنصر الاتصال فإنه يمكننا حذفه من المخطط السابق عند. مناقشة الأدب "لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظرى الأدب. (٦) وبالتالى فإننا يمكننا أن نتفهم مفردات المخطط السابق في عملية الكتابة الأدبية على النحو التالى:

المرسل = الكاتب (المبدع).

المتلقى = القاريء.

السياق = الإشارة.

الرسالة = النص.

الشفرة = اللغة الوسيط المتعارف عليها بين الكاتب والقاريء.

وبدء على ذلك نستطيع رؤية المخطط السابق كما يلى:

إن كل نظرية من نظريات الأدب تتجه بدورها إلى التركيز على حد مسن الحدود السابقة: الكاتب / النص/ القاريء. وبذلك يمكننا القول بأن هناك ثلاثسة اتجاهات أساسية في قراءة العمل الأدبي أو النصوص الأدبية بعامة: الاتجاه الأولى: قراءة تهتم بالكاتب المؤلف ونجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني: قراءة تهتم بالنص / الأثر الأدبي ونجدها في المناهج النصوصية بعامة مثل البنائية والشعرية والسميولوجية والتفكيكية . الاتجاه الثالث : قراءة تهتم بالمتلقي / القاريء ونجدها في نظريات التلقي.

والهدف من رصد هذه الاتجاهات المختلفة في نظرتها إلى الأدب يعسود السي أمرين:

الأول: الوعي بأن الأدب العربي الحديث في مجمله وليد التفاعل مع الثقافسات الغربية وأن ما نقر أة اليوم والذي أخذنا نقر أه منذ بدايات هذا القرن هو نتاج تلقح تقافي مخصب بين إبداع الذهن العربي والثقافة الغربية كان الثقافة الغربية فيه دور المعطى .

والأمر الآخر: محاولة الكشف عن آليات هذه القراءات -علي اختلافسها - من خلال ما قامت عليه من أسس فلسفية بهدف إتاحة الفرصة لمزيد من التعرف عليها ترسيخا للوعي بها ومن ناحية أخري خلق نوع من التبصر النقدي التنويري الذي نراه ضروريا لمقاربة الأعمال الأدبية المعاصرة مقاربة علمية واعية تعتمد علي أدوات معرفية ومنهجية متطورة.

الفصل الأول الانجاهات التاريذية

الانداهات التاريخية:

يتمثل هذا الاتجاه عند من وصلوا الآثار الأدبية بسسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية. ولقد ركز أصحاب هذا الاتجاه في قراءتهم للعمل الأدبي علي مبدعه ،وذلك بنتبع سيرته وسيرة عصره فأخذوا يجرون تحليلاتهم علي نفسيته وعقده حتى جعلوا من النص "وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها " (٧)

وقد بالغ بعضهم في دراسته للنص الأدبي انطلاقا من مبدعه إلي درجة اعتبار قصدية الكاتب شرطا أساسيا لتفسير ما أنتجه من نصوص ولقد كتب هيرتش يقول"إنه لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع علي الإطلاق إلا إذا افترضنا نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير " (٨)

وفي الحقيقة فإن التحولات التاريخية -قبل ذلك - كانت قد وجدت طريقها إلي الأدب عبر مفهومي: الطبيعة والتقليد في نظرية المحاكاة عند الكلاسيكيين وذلك ما ثار عليه الرومانسيين حيث أصبح مفهوم التقليد في الثورة علي الكلاسيكيية عند الرومانسيين على وجه الخصوص استلهاما لملافكار عند القدماء، ولم يعد اقتفاء لهم ،وذلك ما يفرضه ذوق العصر محكوما بالتغير والتحول التاريخيين ، كما أن مفهوم الطبيعة انتقل من الاقتصار على الحسن التام والبهاء الكامل إلى القول بفكرة عالمية العقل البشري التي تسربت عبرها حركة التاريخ الي البناء الكلاسيكي فحطمت قواعده وأسسه ،ومن الحق أن يقال إنه "فيما يتصل بالمجال النقدي على وجه الخصوص نجد أن الإطار الفكري الذي انبثق

الغصل الأول

داخله هذا الوعي التاريخي تمثل على وجه التحديد في المدرسة الرومانسية (٩) التي جاءت لتؤسس مبادىء تقوم على نقد نظرية المحاكاة ، "وذلك حين اعتني الرومنطيقيون بالإنشاء الأدبي فوصلوا بينه وبين منابعه إلا أنهم خرجوا في ذلك ، على الترسيمة القديمة خروجا ظاهر اءفلقد حذفوا مفهوم " الطبيعة " اليوناني واستبدلوا به " الفرد "مفهوما جديدا ذا أبعاد انفعالية وحذفوا مفهوم الخلق " (١٠)

ولقد نزل مفهوم الخلق بالآثار الأدبية إلي معترك التحولات التاريخية حيث كان مفهوم الخلق في عرف الرومانسيين "يصدر عن القلب وهو مطرد أما وسائل الأداء وشروط التعبير فتخضع لحركة التاريخ"(١١) ويرجع الربط بين الخلق الأدبي والتاريخ عند الرومانسيين في الأساس إلىي إظهار نوع من المقاومة لسلطة السلف ،حيث يؤدي الأخذ بالتاريخية إلى مشروعية الخروج على الكلاسيكية (١٢) ونستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الرومانسية هي التي بدأت التوجه إلي التمثيل المنتظم للتاريخ باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع وباعتباره وهذا هو الأهم - تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها (١٣) وقد ترتب علي وهذا هو الأهم - تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها (١٣) وقد ترتب علي ذلك حكمردود لإحلال الإنشاء الأدبي في معترك التاريخ - أن ظهر في الأعمال النقدية الأخذ بالتنظيم والتصنيف أسوة بالعلوم الطبيعية نتيجـــة لنمو حركة البحث العلمي* والأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية علي حد سواء ،وكان الاهتمام بالتوثيق ورصد أكبر عدد من البيانات وعــدم قبـول

الأشياء بوصفها بداهات ،وكذا الاعتماد على العقل والبرهان ،ثم التعامل مع النصوص من منطلق بعينه يتمثل في درجة نسبتها السي أصحابها وتوثيقها ودراسة المصادر الأدبية ،وكذا علاقة التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين محليا وعالميا وكل ذلك كان يمثل الترجمة العملية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده (١٤).

وهكذا " انبثقت نظرية التعبير في الفن مسن كفاح الرومسانتيكيين ضد الكلاسيكية الجديدة التي سيطرت على القرن الثامن عشر والتي كانت استمرارا لنظرية المحاكاة القديمة وفي عبارة الشاعر الإنجليزي وليسم وردزورث (١٧٧-١٨٥) الشهيرة " الشعر فيض نلقائي لمشاعر قوية " ما يقدم جانبسا من جوانب الأساس الفكري لهذه النظرية (١٥) ولكن أهم ما يعنينا أن "المذهب الرومانسي الذي أزاح كل القيم التقليدية المطلقة سلطة الدولسة وسلطة الأب وسلطة الأعراف الاجتماعية ...الخ اليقيم على أنقاضها مطلقا أخسر وهسو شخصية الفرد ، أبي إلا أن يكون النقد تعبيرا عن الشخصية كالشعر والروايسة " (١٦)؛ لذلك كان احتفاء الرومانسيين بالتعبير الإبداعي للفرد " ضمن الاحتفاء بالفرد الخلاق الذي يصنع التاريخ على عينه ويقود الجماعة بقدراته الاستثنائية، وقد أراد هؤلاء جميعا أن يصححوا خطأ نظرية المحاكاة القديمة التي قرنت الفن بالكشف عن العالم الخارجي وتقليد قوانينه الأساسية في تصوير عام يركز على الأساسي والجوهري " (١٧) ومن هنا كان تقدير الرومانسيين "أن إزالة نظريسة الأساسي والجوهري " (١٧) ومن هنا كان تقدير الرومانسيين "أن إزالة نظريسة

المحاكاة لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق العودة إلى العالم الداخلي للمبدع من حيث هو كائن متفرد ينطوي على انفعالات لها أهميتها " (١٨)

لذلك فقد رأي الرومانسيون في الفرد المبدع إنسانا "متمردا على القيـــود، متأبيا على الجمود، لا ينصاع إلى تقاليد الجماعة ،وإنما إلى رغبته العارمة في الحضور، الرغبة التي تتبثق من أعماقه المتفردة، وكما أصبح الفن قرين هـــذا القرد في حركته الخلاقة في الوجود وفي فلسفته التي تدور حول قيمة الحريـــة الفردية، اقترن الفن بأعماق هذا الفرد في تفردها وفي تفجرها الذي يتولد عنه الإبداع " (١٩) وبهذا أصبح الفن في جوهره "لا يعير عن حقيقة خارجية وإنما يعبر عن حقيقة داخلية ،هي مجموعة من الانفعالات الفردية التي تفرض علي المبدع أن يعبر عنها،أي أن ينقلها من وجود داخلي إلى وجود خارجي هو العمل الفتي الملموس "(٢٠) وبوسعنا أن نلتمس تجسيدا بارزا لإعلاء قيمة الفرد عند الرومانسيين في مقولة عرالف إمرسون " الرومانسي الأمريكي حين كتب يقول ا :أنا حَلْكُ الفكرة المسماة أنا – هي القالب الذي يصب فيه العالم كشمع منصهر "(٢١). وعلى الرغم من كون الرومانسية بوصفها مذهبا أدبيا لم تدم طويلا -قدر عمرها لدي النقاد بحوالى ثلاثة عقود- إلا أنها سرعان ما تركت مكانتها الأقكار نقدية متناثرة لا تكاد تكون مدرسة نقدية أو مذهبا متكاملا لكنها تلتقي جميعا في التشكك من الثقة الكاملة في العقل أو الذات خصوصا بعد ظهور آراء فردريك نيتشه في محدودية العقل واعتباره سجنا للإنسان (أو للفرد) وبالتالي لم تعد الذات الإنسانية قادرة على إدراك العالم والتعرف عليه بمقدار ما أصبحت لغة الفرد هي الأساس في معرفته بالعالم بوساعد على تبديد صورة الفرد الكامل

ما وصلت إليه أبحاث (دارون)عن النشوء والارتقاء التي حطمـــت التصــور القائل بكمال الإنسان الذي خلقه الله على صورته.

(٢)

وفي إطار البحث في الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها في نشأ تسها من تحولات تاريخية عوما يطرأ عليها من عوامل ومؤثرات عبرز إلي الوجود ما يعرف بالنقد الماركسي وقد أدرج هذا النقد المبدع والنص والمتلقي معا ضمن منظور اجتماعي عام عوقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصورها بناء علي مفهومين أساسيين:

الأول: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية ،حيث تتجسد الأولي في "حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات وفي تجسيدها المادي في الجانب الاقتصادي والسياسي ونظم العلاقات الاجتماعية " (٢٢) بينما تنبثق الأبنية الفوقية من هذه الأبنية التحتية متمثلة "في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ولعل الطبقة الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلي ولكن اعتمادا عليها فيها الآن ذاته هي الآداب والفنون " (٢٣)

والآخر: مفهوم الانعكاس الآلي وإذا كان المحكي عند اليونان هو الطبيغة فعند أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنية الفوقية تتشكل من الفن والقانون والسياسة والدين بتأثير قوى من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعي الواعي للعلاقـــات الاقتصاديــة

والصراع الطبقي فقد رأت النظرية استحالة دراسة الأعمال الأدبية والفنية بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية وبهذا الفهم فإنه "ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلي لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية " (٢٤) وقد خلصت النظرية الماركسية من خلال المفهومين السابقين إلي الاعتماد علي مبدأ "الحتمية التاريخية " وذلك بتصور التاريخ البشري باعتباره مراحل لابد من تواليها علي النمط الذي وضعته ،وقد تمثلت النظرية الماركسية في الإنتاج الفكري والأدبي طبقا لمحورين أساسيين : الأولى : أن الإنتاج الأدبي ينبثق في الأساس من الواقع المسادي في المجتمع والحياة.

الآخر: ربط الإنتاج الأدبي والفني بحتمية تاريخية جبرية لا فكاك منها ونلك مؤداه أن الفنون تبدأ بطريقة نظرية انطباعية لتخضع للنظام الرأس مالي منتهية بالمستقبل الاشتراكي عوالفنون التي لا تتجه هذه الوجهة حمسن المنظور الاشتراكي - مضادة لحركة التاريخ فاقدة لمصداقيتها " (٢٥) وربما وصلت الماركسية إلى ما وصلت إليه نتيجة للانبهار والتحول المدهش إلي العلمية في محاولة بناء مجتمع روسي حديث ومتطور ؛ لذلك جاءت الدعوة الصريحة إلى سيادة العقل والإيمان بقدرته على الفحص الدقيق مع التخلص النهائي من ذاتية الرومانعية المفرطة في تمسكها المتفائل في إطلاق مع التخلص النهائي من ذاتية الرومانعية المفرطة في تمسكها المتفائل في إطلاق

حرية الفرد وتفجير طاقاته الإبداعية علي المستوي الفردي .جاءت الماركسية لتضحض هذا مؤمنة بأن الإبداع ليس نتاجا فرديا بقدر ما هو إنتاج جمعي تتحكم فيه وتحدده بصورة جبرية مستويات البني التحتية اقتصادية أو اجتماعية خالقة المضمون الإبداعي الذي يفرض في النهاية شكلا مناسبا له علي حد قول ماركس المشهور: "ليس للشكل أية قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون" ؛ لذلك فيان المضمون عندهم يسبق الشكل ، وبناء عليه فإن اختيلاف المضمون أو نميط الإنتاج يستتبعه بالضرورة الحتمية تغير في الشكل .

مما سبق نري أنه إذا كان المنهج التاريخي وخصوصا في النظريسة الماركسية – قد قدم تصورا الفكرة تاريخية الأدب ،وارتباطها بتطور المجتمعات، وتحولاتها طبقا لاختلافات عديدة منها البيئة والظروف والعصر فإن كل المناهج الاجتماعية –سواء علم اجتماع الأدب او واقعية جسورج لوكاتش أو بنيويسة لوسيان جولد مان –قد اتخذت من المنطلقات السابقة بشكل أو بآخر –مرتكوات لأفكارها خصوصا عبر مفهومي : الزمان والمكان "إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغيير النوعي للأعمال الأدبية بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة ،وعبر اختلاف المكان –أيضا –إذ إن لكل مكان زمانيه وتاريخه وظروفه " (٢٦) .

إن المنطلقات الأساسية للماركسية ظلت ممندة حتى عند جورج لوكساتش الذي حاول أن يقلص فكرة الحتمية دون إهمالها فلم يخرج من الوقوع في أسرها لقد كتب يقول بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين كل مسن التطور الفكري والاقتصادي متأثرا بما قاله إنجلز من كون الفلسفة قد قطعست أشواطا

واسعة من الرقي في فرنسا القرن الثامن عشر وفي ألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون هذان المجتمعان متطورين اقتصاديا أو اجتماعيا وقد ساقه ذلك إلى الاعتقاد النسبي باستقلالية الفن.

ومع ذلك فقد ظل لوكاتش يعتقد مع الماركسيين أن جوهر الفعالية في الإبداع الأدبي مرهون بتحولات الواقع الاقتصادي والاجتماعي ،ولقد رأى لوكاتش أن الإبداع الأدبي يمكن من الوعسي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له ،وبناء علي ذلك فقد "حلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة " (٢٧).

ويتخذ معني الانعكاس (reflection) بعدا عميقا لدى جورج لوكاتش لا يتوقف عند القشرة الخارجية للأثر الأدبي ،فهو يري علي سبيل المثال أن الرواية انعكاس للواقع "لا بمعني أنها تقتصر علي وصف المظيم السطحي للواقع بل بمعني أنها تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية " تصاغ في كلمات " (٢٨).

ومع كل ذلك فقد نتاسي جورج لوكاتش -علي ما بينا سابقا-عند التطبيق ما كان ذهب إليه من أن للأثر الأدبي استقلالا نسبيا عن الاقتصاد والاجتماع فجعل المؤثرات تتدخل في الإبداع الأدبي من الواقع الاجتماعي نحو الظاهرة الأدبية. ومن الحق أن يقال " إن أبحاث لوكاتش الفكرية والنقدية هي التي أسست المنهج الاجتماعي الجدلي ،وإن مفهوم " الوعي الاجتماعي "في النص الأدبي ، والصفة أو الهوية الطبقية الملازمة له هو مفهوم لوكاتشي في الأساس " (٢٩).

ولقد جاء من بعد لوكاتش الناقد الروماني لوسيان جولدمان (goldman pair المذهب هيجل (hegel) الجدلي في الفن من ناحية وبأبحاث أستاذه الروحي لوكاتش في المجال الأدبي من ناحية أخري ، والدليل علي ذلك أنه بني تصوراته وأفكاره علي كثير من المفاهيم الأساسية التي جساءت عند لوكاتش من مثل : (البنية الدالة)، (الوحدة الشاملة)، (الوعي الممكن)، (التشيؤ) وهي مفاهيم كانت بمثابة البداية التي انطلق منها جولدمان مازجا بينها وبين غيرها من المفاهيم التي تعلمها من عالم النفس السويسري جان بياجيه المعروف بأبحاثه عن عمليات الفكر في مرحلة الطفولة " (٣٠).

وينطلق جولدمان في بنيويته التوليدية من فكرتين أساسيتين: الأوليي أن العمل الإبداعي لايعبر عن الفرد بقدر تعبيره عن الوعي الطبقي للفئة الاجتماعية علي اعتبار أن وجهة نظر المبدع ورؤيته عملية معقدة يختزل فيها ضمير الجماعة ورؤيتها من خلال الوعي الجماعي والضمير الجمعي ، و الأخرى أن العمل الإبداعي يتسم بوجود أبنية دلالية كلية تختلف من عمل إلى آخر علي الرغم من إمكانية وجود تناظر بين بنية الوعي الجمعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى ، ولقد ترتب علي ذلك " أن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الجماعي الطبقي هي أهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم) فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ليس العمل الأدبي

الفصل الأول

يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلامة الخلاقة بين الأعمال الأدبية من ناحية والوقائع الاجتماعية والخارجية من ناحية ثانية (٣١).

وإذا كانت أبحاث لوكاتش الفكرية والنقدية قد أسست المنهج الاجتماعي الجدلي فإن بوسعنا القول بأن جولدمان استطاع أن يطور هذه الاجتماعية الجدلية فيما عرف بالبنبوية التوليدية حيث جاءت أبحاثه مبرزة "خاصة التناسق في بنية العمل الأدبي بين عناصره ، ولتقيم من جهة ثانيـــة مفهوم علاقــة التناظر (homologie) بين بنية العمل الأدبي وبين البنية الذهنية - التي تكلـــم عنها لوكاتش الفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله ، وبذلك دلت علـي مكمن الملمح الفني الجمالي دون أن يكون ثمة من تناقض بين وجود هذا الملمح وهوية الوعي في النص الأدبي" (٣٢) .

وبذلك استطاع جولدمان أن يطور أفكار لوكاتش فيما يخص علاقة الأثـر الأدبي بالسياق التاريخي الذي ينشـا فيه حين ذهب في مفهوم الانعكاس إلي أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية لا عكسا آليا وإنما علي سـبيل التمثيـل والمضارعة ؛ لذلك فإن الكتاب العظام الذين يمثلون عصورهم ، حسـب، هـم أولئك الذين يعبرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعسي الطبقي (٣٣) .

وإذا كانت الإضافة الحقيقية التي قدمها هذا المنهج نتمثل في رفضه عــزل النص وانغلاقه على نفسه كما يؤكد جولدمان من خلال مبدأين :الأول ضــرورة الكشف عن العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع ، والآخــر أن للفكـر موقعــه

الفصل الأول

الطبقي في المجتمع ، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية العالم يتوجه النقد في تحليله الكشف عنها ؛وبذلك يصبح من مهمة النقد البحيث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة (٣٤) . وأيا ما كان الأمر فإنه إذا تمثلت إضافة هذا المنهج في عدم إغفاله المجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية " (٣٥) فإنه قد أخذت عليه بعض المآخذ لعل من أهمها ما يلى:

- ١- تعلقه بأحادية المعني وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معني واحدا
 يتعين على الناقد الوصول إليه ونقله إلى لغة المفاهيم.
- ٣- أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ وعن مواقفه الفكرية أكثر مما يكشف
 عن الأثر الأدبى ذاته.
- ٤- فقدانه القدرة على التمييز بين الآثار الأدبية الجيدة والرديئة على السواء ،
 الأمر الذي جعله يتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها على مر العصور.



الانداهات النصية

غالبا ما تكون التيارات المحافظة التي تكرس للقديم مصدرا محفزا مستثيرا لكل جديد كرد فعل لهذه التيارات. فإذا كانت التيارات التقليدية قد رسخت مجموعة من المبادئ من مثل أن العمل الإبداعي وليد الحياة الاجتماعية ووليد الحياة الإبداعية في آن ، وأن النص الأدبي تعبير شديد الخصوصية بصاحب، وهو نقطة الالتقاء الروحي بين المبدع والمتلقي ، وكذا الإيمان بأن العمل الإبداعي يعطينا الحقيقة واضحة جلية تعبيرا عن الحياة الإنسانية ، نقول إذا كانت التيارات التقليدية تكرث لمثل هذه القيم فإن بوسعنا أن نعتبر أن النصوصيين بعامة قد برزوا كرد فعل طبيعي ومنطقي لاحتكار وسيطرة مثل هذه القيم الأدبية والإبداعية ، وإذا كان المبدع ممثلا في تساريخ اجتماعي أو نفسي قد أخذ الحظ الأوفر من تسليط الأضواء عليه فإن المناهج النصوصية إن صحة التعبير جاءت لتحد من المبالغة في التركيز علي المؤثرات الخارجية؛ ولتعطى النص الأدبي في ذاته ما يستحق من الاهتمام .

ولقد نظر أصحاب هذا الاتجاه -على اختلاف توجهاتهم - من أسلوبيين وبنيويين وتفكيكيين وأصحاب نظرية علم النص إلى الأثر الأدبي ذاته دون ما يرتبط به من سياقات تاريخية أو اجتماعية عازلين بين النص وتاريخيت من ناحية أخرى ،كما أنهم اعتبروا النص الأدبي لا تتضمن وظيفته الإخبار بالحقيقة. وعلى كل حال فبوسعنا أن نتامس بواكر هذا

الفصل الشانى

الاتجاه في جهود فكرية ونقدية سابقة على تيارات البنيوية وما بعدها تبرز مــن خلال تيارين ظهرا في العقد الثاني من هذا القرن:

الأول: تيار النقد الجديد (New Criticism).

الآخر: الشكلانيون الروس (Formalism).

ولاشك عند متتبع تيار النقد الجديد والشكلانيين الروس أن مبادئ الشكلية الروسية تتفق إلي حد كبير بل تتطابق في كثير من تفاصيلها مع مبادئ النقد الجديد في العالم الغربي في انجلترا وأمريكا علي وجه الخصوص ،غير أن تأخر ترجمة النقد الروسي لم يعط فرصة للتواصل بين كلا التيارين ؛ إذ ليسس لدينا ما يؤكد أن ريتشاريز (I.a. richards) ، أو إليوت (t.s. eliot) مسن مدرسة النقد الجديد قد تأثرا ولو بشكل غير مباشر بمدرسة الشكلانيين الوس. ومن المهم أن نتوقف عند هاتين المدرستين لما لهما من تأثر جلي سواء في نقد الحداثة أو ما بعد الحداثة.

أولا النقد الجديد

بدأ شيوع هذا النيار النقدي في العشرينيات من هذا القرن، وقد ساد الساحة الأدبية والفكرية حتى أوائل الخمسينيات ولمدة ثلاثة عقود متوالية خصوصا في انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية متخذا من كتابات ريتشاردز وإليوت وجون كرورانسوم، وخصوصا الأخير في كتابه (النقد الجديد)،أهم ما طرحه من مبادئ وأفكار حول قراءة العمل الأدبي.

ولعل من أهم ما جاء به تيار النقد الجديد ــ فيما يخص رصدنا وتتبعنــا للمناهج والمدارس الأدبية المختلفة في قراءة العمل الأدبي ــ الاهتمام بــالعمل الأدبي بريصفه كيانا مستقلا في ذاته ،لا يمت بصلة إلي شئ آخر عوربما تــائر أصحاب هذا التيار بما كان يعرف بالنزعة التصويرية تلك التي كان أصحابــها "يعنون بالشكل وبوضوح العبارة ، ويثورون على الوزن التقليدي ...ولتمردهـم أثر محمود في تحرر الشعر الأمريكي من القيود التقيلة التي كان الشــعر بـها فارغ المعني، ولايهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية"(٣٦) بـل هم على النقيض من ذلك لأنهم "يحرصون حرصا بالغا على الشكل ،ويبــالغون في الإفادة من الحلى اللفظية والصنعة ،ومن العبارات المعروفة لأحدهم وهو آلن تيت (Allen Tate) في نقد ديوان : (الأغنيات السبعة) لإزرا باوند قولـــه : "هذه الأشعار ليس لها من معني ،ولكنها أشعار ممتازة" ، ويؤكد أن مؤلفها يعــد من أجل ذلك "حديثا جديدا كل الجدة في أشعاره " (٣٧)

وربما كان اسبنجارن أسبق من النقاد الجدد حيسن راح يأسسى لانتصسار التعبير علي الشكل حيث كتب يقول : "كل عمل أدبي نتاج فكري تسيطر عليسه قوانينه الخاصة به ، ولاشئ سوى الشكل" وذلك في محاضرة ألقاها سنة ١٩١٠م في كولومبيا بعنوان : "النقد الحديث" (٣٨) وإذا كان العمل الإبداعي قد ظلل على مر العصور تتنازعه ثنائية الداخل / الخارج فإن النقد الجديد تبنى مقولة الداخل،ولكن الداخل هنا ليس هو الذات الرومانسية التسى شعر الرومانسيين بضرورة عودتها وإعطائها كل الصلاحيات في مواجهة سيطرة العلم من ناحيسة بضرورة عودتها وإعطائها كل الصلاحيات في مواجهة سيطرة العلم من ناحيسة

|الفصل الشاني|-

وإخفاق العقل البشري في تفسير الوجود من ناحية أخرى ، كما أن مقولة الداخل عند مدرسة النقد الجديدليس المقصود منها ذات القارئ على ما سوف نراها مسيطرة عند أصحاب نظرية التلقي حيث تصبح ذات القارئ هي المصدر الأوحد لإنتاج الدلالة بل هي عندهم تعني داخل النص مستقلا عن ذات المبدع والمتلقي ،ونلك يجسد محاولة هذه المدرسة الأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته في التعامل مع النص الأدبي. ولكن الأخذ بالمنهج التجريبي في التعامل مع النص الأدبي أوقع النقاد الجدد في مأزق حقيقي ظل ملازما لهم حتى النهاية ويتمثل هذا المأزق في تبني منهج علمي يعتمد على تجريبية واقعية في إطار محاولة تطبيقية على حقيقة غير علمية هي الإبداع الأدبي. (٣٩)

وعلى الرغم من كل ذلك فإنه يحسب لهذه المدرسة النقدية أنها تمثل إعدة قيمة النص الأدبي وتأسيسها على أصول فنية ، وذلك حين اعتبرت العمل الأدبي "وحدة فنية مستقلة تمثلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مسع أي عمل آخر،حتى وإن كان من نفس المؤلف. (٤٠) وما يهمنا أن نرصد هنا أهسم مسارهصت به مدرسة النقد الجديد في ظهور المناهج النقدية الحديثة مثل البنيويسة والأسلوبية والشعرية والتفكيكية وعلم النص وغيرها.

ومن المعروف على سبيل المثال أن "جذور النص الأدبي المغلق والنص اللغوي المفتوح ولانهائية المعني عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات. هذا بالإضافة إلى أن النقد الجديد في

مرحلته النفسية عند ريتشاردز يعتبر رائدا مبكرا لنظريات التلقي التي سيوف تزدهر في فترة السبعينيات المفصلية والتي ستترك الدلالة ليحددها القارئ "(٤١) ومن جهة أخرى فإن مناهج النقد الأدبي الحديث على ما بينها من اختلافات يعتمد كل منها عليمي مفهوم القراءة اللصيقة (READING) للنص التي تعد من أبرز إنجازات النقد الجديد ، وجوهر المقاربة الحديثة للنصوص الأدبية "(٤٢)).

ونستطيع أن نختتم حديثنا عن مدرسة النقد الجديد برأي كلينث بروكيسس (Cleanth Brooks) عن وظيفة القصيدة لنرى مدى تطابق المفهوم النقد دي عند المدرسة مع ما جاءت به المدارس النصية بعامة بعد ذلك ، ففي مقال متأخر له عن النقد الجديد ، نشر في مجلة "Sewanee Review"

يقول عن وظيفة القصيدة بوصفها خلق معنى من خلال السياق ،وهذا المعنى يتم نحته داخل التوتر من المعاني المحتملة الأخرى سواء كانت دلالات أو لغة يومية أو بنى أخرى كالقصائد الأخرى على سبيل المثال(٤٣).

ويعلق أحد النقاد علي ذلك بقوله "إن أهمية هـــذا التوصيف المختصر لوظيفة القصيدة يتمثل في أنه يلخص في إيجاز دقيق وظيفة الشــعركما يراهـا النقاد الجدمن ناحية ،ويحدد درجة الريادة للنقد الجديد حول أبرز الآراء البنيوية والتفكيكية ، من أنساق لغوية مغلقة للدلالة وبينصية (تناصية) من ناحية أخــدى، بل إنه يتحدث صراحة عن استحالة تجاهل القارئ ،وإن كان يحذر أيضا بنفـس الصراحة من أن تتحول دراسة الأدب إلى دراسة في سيكولوجية القارئ "(٤٤).

وعلى الرغم مما ينطوي عليه الرأي السابق من مبالغة إلا أنه يعكس بشكل أو بآخر مدى ما كان مدرسة النقد سديد من أثر عام على ما جاء بعدها من مذاهب ومناهج نقدية تعتمد النص الأدبي منطلقا لدراسة الأدب.

نانيا: حركة الشكلانيين الروس:

لم تكن حركة الشكلانيين الروس * بعيدة عن كثير من الأفكار الأساسية التي طرحتها مدرسة النقد الجديد في كل الأحوال ،وعلى رأسها فكرة اسستقلال العمل الأدبي ، وهي تعد الرافد الثاني لظهور المدرسة البنائية علسى اختسلاف اتجاهاتها ،ولقد "كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل تسورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين : الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست ١٩١٥ والأخرى جماعة أبو ياز (OPOJAZ) اختصارا للعبارة الروسية :جمعية دراسة اللغة الشعرية التي بدأت نشاطها عام ١٩٦١ (٥٤). وقد انبطت الحركة منسذ بداية نشأتها بطلائع الاتجاه المستقبلي في الأدب الروسي (الجبهة الفنية اليسارية) وقد "قام هذا الارتباط الوثيق متمثلا في محور ذي طرفين: أما الأول فهو الرغبسة العارمة في التجديد ورفض الماضي وفي الطرف الثاني يقع الاهتمام الكبير بلغة الفن وأدواته "(٤٦) .

وبناء على ذلك فقد كان الشكلانيون الروس على وعي كبير بعدم دقة المصطلحات التقليدية التي كانت سائدة في النقد الأدبي ، ومن هنا فإنهم راحوا يبتعدون عن الثنائية القديمة (الشكل والمضمون) وقد أحلوا فكرتين محلهما هما: المادة والإجراء ، حيث تعنى الأولى عندهم المواد الأولية للأدب وهي القابلة

لاكتساب قيم جمالية ،وعن طريقها يتم الاختبار أو الإجراء بطريقة تسهم في خلق العمل الأدبي عبر مجموعة من الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصية بالبناء الفني وهي الفكرة الأخرى، فقد ترتب على ذلك عندهم أن الكلمات في الأدب "ليست مجرد شر لابد منه، أو طريقة لقول شيئ ما ،ولكنها هي نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات ،ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة بفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي ،فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام ،والرسام بالألوان (٤٧).

ونتيجة لإيمانهم بما سبق مع الأخد في الاعتبار بإصرارهم على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه فقد كان تصورهم لعمليمة الإبداع الأدبي "أنها توتر بين القول العادى والإجراءات الفنية التي تحرقه عن مواقعه أو تغير صورته ؛ ومن هنا على الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ،حيث تنطلق منه على حد تعبيرهم المادة اللغوية في مجموعه من الأنظمة الرمزية ... ونتيجة لهذه الرؤية فإن العمل الشعري عند الشكلانيين إنما هو تحريبي تصرف في اللغة لاتمثيل للواقع ،فهذا الواقع يظل متمتعا بوجود كوني تجريبي مجاوز للأدب وبعيد عنه "(٤٨) وقد خلص الشكلانيين الروس إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه ،وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبي بحكم صياغته ، وأسلوبه ، وطريقته ، ووظيفة اللغة الفنية فيه (٤٩).

ولما كان الرأي عند الشكلانيين الروس ــوعند النصوصيين بعامة فيمـــا بعد ــأن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن أدبيتها فقد ناقشـــوا إلماركســية

اللينينية لأنها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي لل وذلك طبقا لمفهوم الانعكاس ولأنها ترجع الأثر الأدبي إلى الفكرة التي تنقلها من لغة الفن إلى لغة الواقع ؛ لذلك فقد أخذوا على منهج لوكاتش وجولدمان من بعده التعلق بأحادية المعنى ، وبأنه منهج يقتصر من الآثار الأدبية على ما يؤيد أفكارا مسبقة عند الدارسين .

وقد تكرر الأمر نفسه في نقد البنائيين للماركسية فيما بعد على لسان نساقد من أشهر النقاد الذين مازسوا النقد ذي النزعة النصوصية بعامة تنظيرا وتطبيقا فلقد كتب رولان بارت يقول "إن الكتابة الماركسية في الأصل معطاة بوصفها لغة للمعرفة ،ومن ثم فهي كتابة وحيدة المعنى ؛ لأنها موجّهة للحفاظ على التحام "طبيعة "،والوحدة المعجمية لهذه الكتابة هي التي تتيح لها أن تفرض اسستقرارا في التفسيرات واستمرارا في المنهج" (٥٠)

بين الشكلانية والبنائية:

لقد طرح الشكلانيين الروس على لسان تنيا نوف (Tynyanov) ســــؤالا سيغدو بعد قليل ــ عند البنيويين بخاصة ــ على جانب كبير من الأهمية حيــن كتب يقول متسائلا : هل ما يسمى بالدراسة الأصيلة لعمل أدبي مــــا... خــارج علاقته بالنسق الأدبى ممكنة ؟

ولقد كانت الإجابة عند الشكلانيين بالنفي طبعا إذ "إن مثل هذه الدراسة المنعزلة لعمل ما ليست سوى تجريد يشبه تجريد عنصر فردي من العمل الانبي يرتبط برباط لالخفصام له بالنسق الأدبي ،ويفقد هويته خارج ذلك السياق " (٥١) ، وبناء على هذا المبدأ فقد ربط كثير من مؤرخي النقد الأدبي

بين البنيوية والشكلانيين الروس "بل يذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلية هي حقيقة الأمر بنيوية مبكرة " (٥٢) وإذا كان تنيانوف هو أول من استخدم مصطلح "البنية" في السنوات المبكرة في العشرينيات، وإذا كان استخدامه لسهذا المصطلح "قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ،ولطبيعة النثر ،ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته " (٥٣) فإن جاكويسن (Roman Gakobson) — وهو رائد مسن رواد الحركة في بداياتها — قد استخدم هذا المصطلح لأول مسرة عام ١٩٢٩ بوعي تام ،و في محاضرة له عن الشكلانيين الروس سنة ١٩٣٥ نراه يتحسدث عن ما يسمى بالعنصر المهيمن (The dominat) وهو عنده "المكون الدي يحقق تركيز العمل الأدبي ، ويعمق تماسك بنائه ، بل إنه في حقيقة الأمر النظام يحقق تركيز العمل الأدبي ، ويعمق تماسك بنائه ، بل إنه في حقيقة الأمر النظام فنى بعينه ،هو جوهر النسق " (٤٥).

ولعل من الإنصاف أن نقول إن الشكلية الروسية لم تهمل إطلاقا الأبعداد الخارجية في قراءة العمل الأدبي ، فقد مرت النزعة الشكلية بمراحل من التطور فانتقلت من فكرة شكلوفسكي عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلي فكرة تنيانوف لل الأكثر تطورا لله عن النص بوصفه نسقا وظيفيا ، ويكفينا أن نشسير هنا إلى ما كان يسمى بأطروحات جاكوبسن للانتيانوف ١٩٢٨

"فقد كانت هذه الأطروحات رفضا للشكلية الآلية ،ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبي الضيق عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين المنتالية الأدبية (HISTORICAL SERIES)

وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التي يتطور بها النسق الأدبي تاريخيا لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تؤثر بها الأنساق الأخرى في هذا النسق"(٥٥) ولقد تعهدت حلقة براغ بهذا المبدأ وعملت على تطويره فكتب موكاروفسكي (MUKAROVSKY) يقول "إن من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي ، وتبنى نظرة تتيانوف الديناميكية إلى الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالمتوتر الدينامي بين الأدب والمجتمع في أي إنتاج فني " (٥٦) ،

وبذلك نستطيع أن نرى في مجهودات كل من باختين (BAKHTIN)، وجاكوبسن، وتنيانوف، وموكاروفسكي تجاوزا لما طرحته الشكلية الروسية الخالصة عند كل من شكلو فسكي، توماشيفسكي (TOMASHEVSKY)، الخالصة عند كل من شكلو فسكي، توماشيفسكي (TOMASHEVSKY)، ايخنباوم مما كان إعدادا جيدا سمن حيث الاهتمام بالجوانب الاجتماعية سلم طورته البنيوية التوليدية والنقاد الماركسيون بعامة فيما بعد . وعلي الرغم مسن كل هذاظل الانطباع السائدعن الشكلية يعكس اهتمامها بالشكل منعز لاعن أبعداده الاجتماعية . وإذا كان أهم إنجاز قدمته مدرسة النقد الجديدالبنائية والنصوصية بعامة متمثلا في التركيز علي الأثر الأدبي ذاته ومن ثم القول باستقلاليته فإن الشكليين الروس قد جمعوا بين الأثر الأدبي والشفرة بحيث صارت هذه المدرسة تسعى إلى استتباط شاعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية تسعى إلى استتباط شاعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية الخروج بمبدأ شاعري بمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النص

النظريات البنيوية * (STRUCTURALISM):

إذا تساءلنا بادئ ذي بدء ما هي البنيوية وما هو منطقها ؟ فـــإن شــولز (ROBERT SCHOLES) يجيب على ذلك في كتابه :البنيويـــة فــي الأدب (STRUCTURALISM IN LITERATURE) وبتعبير مختصـــر بــأن البنيوية في معناها الواسع هي طريقة بحث في الواقع ، وليــس فــي الأشــياء الفردية ، بل في العلاقات بينها "(٥٧) ،كما أن البنيوية في معناها الأخص هــي المحاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى " (٥٨) .

وأيا ما كان الأمر فاقد كانت الجهود النقدية لمدرسة النقد الجديد ومدرسة الشكلانيين الروس، مع غير هما من العوامل، موصولة بالجهود اللسانية للعسالم السوسري فردينان دي سوسير (DE SAUSSURE) (٥٩)، المهاد الأساسي لظهور البنيوية ،وذلك منذ أن وصف دي سوسير اللغة بأنها نسق من الإشارات التي يصدر ها الإنسان بصوته ، ومنذ أخذ في البحث عن طبيعة الإشارة ،وكونها اعتباطية مفرقا بين الدال والمدلول من ناحية وناظرا للعلامة بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول من ناحية أخرى ، ثم تفريقه بعد ذلك بين اللغة ليتركب منه الدال والمدلول من ناحية أخرى ، ثم تفريقه بعد ذلك بين اللغة للجماعة البشرية ،والكلام (PAROLE) من حيث كون الأولى المخزون الذهنسي للجماعة البشرية ،والكلام من حيث هو اختيار المتحدث لبعض هذا المخزون من أجل التعبير عن فكرة أو رسالة ،ممتدا بذلك إلى تفريقه بين الآتيسة (SYNCHRONIC) من حيث هي دراسة اللغة بوصفها نظاما في عصر ما وبين التعاقبية (SYNCHRONIC) من حيث هي دراسة اللغة حسب تطوراتها وتحولاتها التاريخية (٢٠).

وحينما اعتقد سوسير أن الكلام هو صورة اللغة التي تظهر على السلطح فقد كان اعتقاده هذا مبنيا على فكرتين أساسيتين : الأولى فكرة أفلاطون على المثال والصورة والأخرى نظرية فرويد في اللاوعي من حيث تجسد الصور والأشكال في اللاوعي (UNCONSCIOUS). لقد حاول سوسير أن يعضد هاتين الفكرتين القائمتين على ثتائية المثال (التجريد) والصورة (الواقع) فاكتشف أن اللغة نتاج "يمثله الفرد بطريقة مجهولة" (٦١) أي أن صورها التي تظهر في أشكال فردية إنما هي تجسيد للنظام اللغوي الذي تخلقه نقاليد لغوية اجتماعيسة غير مرئية ،إن اللغة طبقا لما يرى سوسير تقع "خارج نطاق الفسرد الدي لا يستطيع ابتكارها (خلقها) ولا تغيرها بنفسهإن اللغة تحدث فقط بفضل نوع ما من العقد الموقع من أعضاء الجماعة (٦٢) وعلى ذلك فإن نظام اللغة هو نظام عقلي أصلا له وجود قوي في كل عقل أو بصورة أدق في عقول مجموعة من الأفراد؛ لأن اللغة ليست موجودة بالكامل عند أي متكلم،إن وجودها الكسامل فقط داخل المجمسوعة.

لقد شكلت أفكار سوسير على نحو خاص بأساسا معرفيا وفكريا بمثل نقطة الانطلاق للنظريات البنيوية خصوصا في اعتقاده بأن أية دراسة لغويسة لابد أن تكشف عن وجود نسق كامن وراء أية ممارسة إنشائية دالة دون الاعتماد على التلفظ الفردي (٦٣). ولقد كانت البنيوية عند أقطابها المؤسسين قائمة على تمثل مقولتي اللاوعي عند فرويد ،والنسق أو النظام عند سوسير، ويتضح ذلك عند كلود ليفي اشتراوس الذي كان يعتقدأن النشاط اللاشعوري الفكر يكمن في بعض أشكال مضمون ما مثلما تظهر في اللغة، فيكفي الوصول

إلى بنية الشعورية كامنة في كل نظام عام أو في كل عادة للحصول على مبدأ تفسير صحيح بالنسبة الأنظمة عامة أخرى وعادات أخسرى (٦٤). وكما أن سوسير وجد أن النظام اللغوي هو نظام عام ؛ الأنه يسير وفق شروط عقلية غير واعية فإن شتراوس بالمثل وجد أن بعض الأنظمة الأنثرو بو لوجية أنظمة عامة ؛ الأنها الاشعورية فهي موجودة لدى شعوب ربما لم تعرف هسذا النظام الأنثر وبولوجي (٦٥).

وقد بدأ شتراوس يصب اهتمامه في دراسته للأساطير على "الكشف عسن العلاقات التي توحد بين كل الأساطير، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في كل تحليلاته البنيوية التي كان هدفها الكشف عن الأبنية الموحدة لتلك الأساطير حيث يرى أن هذه الأبنية الموحدة تتجلى بالكيفية التي ينبثق بها الفكو اللاواعي في الوعى "(٦٦).

ومن الأفكار التي أثرت في البنيوية كذلك ما اعتقده سوسير حول اللغة من حيث كونها "بنية مكتفية ذاتيا ومبررة ذاتيا "(٦٧) وقد كان سوسير _ في تفريقه بين التعاقبيه والآنية _ يولي أهمية خاصة بالجانب الآني في دراسة اللغة مما أدى إلى أن تسيطر هذه الفكرة على الدراسات الإنسانية الأدبية ، وربما لهذا السبب اعتقد شتراوس أن الظواهر الجضارية تنطوي على بنية،أي نتابع علاقات في شكل الظاهرة، وهي علاقات وظيفية ، وأن مثل هذه البنية مكتفية بذاتها ،أي أن قواعد تفسيرها نابعة من داخلها فقط ،دون أية إشارات خارجية، وذلك معناه أن قواعد الظاهرة تفسر ارتباطاتها الخارجية ،وفي الوقت الذي كان يفكر فيه شتراوس هذا الفكر كان فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP) يعمل

على الشاكلة نفسها في تحليله عناصر التماثل والتكرار في الحكايات الخرافيسة ، حيث وجد أنها تنطوي على تجانس بنيوي، أي أن الحكايات الخرافية جميعها ذات عناصر تكوينية واحدة، ولها وظائف محددة (٦٨) وربما اتهم شتراوس بأنه استقى طريقته في تحليل الأساطير الشعبية من بروب نظرا للتشابه الواضح بينهما إلا أنه من الإنصاف القول بان شتراوس لم يتيسر له الاطلاع على كتلب بروب إلا من الترجمة الإنجليزية التي صدرت عام ١٩٥٨ أي بعد أن كان قد كتب أهم أعماله التي شرح فيها منهجه لكنه في الوقت نفسه يعترف بأمانة ودقة أنه ربما تكون شخصية جاكوبسون * قد لعبت دورا خطيرا في إلهامه طرفا من هذا المنهج إذ إنه تولى خلال الأربعينات نشر مبادئ الشكلية الروسية كتمسهيد للبنائية الحديثة.

المحنا منذ قليل أن شتراوس كان قد أدرك بغطنته أن المنسهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لايسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ،وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا، وأشد خصوية من التحليل التاريخي (٦٩). ومرة أخرى تتلاقح الاتجاهات المعرفيسة نحو البنيوية فكان من أبرز مظاهر التلاقي الخصيب بينها لتولد المنظور البنيوي الجديد، أن تجتمع أفكار شتراوس هذه المرة مع رومان جاكبسون العالم اللغوي الشهير، الأمر الذي أفضى إلى تضافر جهودهما " فكتبا معسا تحليلا بنيويسا لسونيت (القطط) لبودلير، عالم أنثروبولوجي بكل أدواته المنهجية فسي تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية في المجتمعسات البدائيسة ،والعالم اللغوي بمحصوله الوفير في الدراسات الصوتية والإيقاعية واللغوية بصفة عامة (٧٠).

وعلى جانب آخر من السعي في الإطار نفسه كان رولان بارت (TZVETANTODOROV) وتسودروف (ROLAND BARTHES) وتسودروف (ROLAND BARTHES) وجوليا كريستيفا (ROLAND KRISTEVA) يبحثون عن بنية في كل قسراءة لعمل أدبي ما ، ويجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد التي نتظم عمل البنية ، وإذا كان شتراوس يعنى بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان فإن البنيويين في مجال الأدب كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني ، طبقا لسوسير، في النص الأدبي ، فقد كانت جوليا كريستيفا النظام اللساني ، طبقا لسوسير، في النص الأدبي ، فقد كانت جوليا كريستيفا التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو منز امنة (٢١) ، وطبقا لمفهوم بارت فإن النص الأدبي وظيفته أن يجعل العلاقة المثالية بين المؤلف واللغة واقعا ملموسا من خلال كلمات النص نفسه ، فاللغة عند بارت تمثلك نوعا مسن الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام ؛ولذا فهو يصفها بأنها "ساطة تشريعية، اللسان قانونها " (٧٧).

ومن هذا فإن النص عند كل من بارت وكريستيفا هو عملية تجسيد لنظام اللغة ، وبناء على ذلك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط، ومن هذا شددوا على تحليل الأنماط الصوتية ، وأنماط الجمل وعلاقاتها، وكان ذلك قائما على رغبة منهم في الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي يوجهه العقل بطريقة لاو اعية.

وفي لحظة الكتابة يخلو وعي المؤلف من تلك العلاقات المعقدة التي ينطوي عليها خطابه، ولكن سلطة اللغة للمفهوم بارت للمالي التابة تفرض نظامها على الشكل اللساني للكتابة

وبناء على ذلك فإن شكل الكتابة يعد وصفا اطبيعة ذلك النظام ،والكشف عن طابعه العقلى ، وبهذا يتضم أن الشكل اللساني هو الذي ينتج المعنسى ،وليسس العكس ؛ لأن هذا الشكل يحتفظ بتدوين ذلك اللاوعي المنتج لأنظمـــة اللغــة. وليس من الغريب بعد ذلك أن نرى اعتماد النظريات البنيوية في در اساتها على ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات "PHOEMES" التسبي هسي عناصر المستوى الأدنى من نسق اللغة . وتبدأ الدراسة البنيوية بتحديد مثل هذه العناصر التي ربما لا يكون لها معنى مستقلا ،وهي أصغر عنساصر تكوينية للغة، ثم ينتقل التحليل البنيوي إلى مرحلة أخرى تتضام فيها هذه العناصر فيي وحدات أكبر نسبيا ذات معنى هي الكلمات ،إلا أن الكلمة بمفردها خارج سياقها لا يمكن أن تكون ذات دلالة محددة ؛ ولهذا تتحول إلى النسق الأصغر وهـو الجملة مكونة بذلك الوحدات الدلالية الصغرى التي تكتسب دلالاتها الأوسع مسع الوحدات الأخرى داخل النسق ، وهنا يمكن تطبيق قواعد النسق العام للغسة (قواعد النحو التي تحكم العلاقات بين الوحدات منتجة الدلالة) وحين يتم الربط بين الوحدات الدلالية الصغرى وتجميعها داخل النسق الأكبر وهو النص تتحدد الدلالة الكلية في إطار مبدأ بنائي معروف هو : مبدأ الثنائيات الضدية (BINARY OPPOSITION) والنقطة الأساسية في هذه الثنائيات الضديــة "أن وراء استخدامنا للغة يكمن (نسق) أو نموذج من أزواج متقابلة تتضمن على

مستوى الفونيم: الأتفي/غير الأنفىي ــ الصائت/غــير الصائت (-NON - NON)، والمجـــهور وغـــير المجـــهور (VOCALIC VOCALIC)، والمجــهور وغـــير المجــهور (VOICED/UNVOICED) والشديد واللين "(۷۳) والشكل الآتي يوضح مــا أسلفنا إليه:

النسق وحدات وحداث وحدات أصغر الأكير دلالية دلالية عناصر ذات صغري کیری معنى تكوين للغة

اي أن دلالة الوحدة الكلية تنشأ في إطار: الكسلمة في الجملة، والجملة في النص. وثمة مبدأ آخر أو نسق أكبر هو النسق العام الذي يحكم الإنتاج الفردي للنوع (GENER)و هو نسق نتحرك في اتجاهه انطلاقات النصوص الفردية أو منطلقين منه في اتجاه النص. وكما رأينا فإن منطلقات البنيوية كانت إلى حد بعيد تتجه إلى داخل النص؛ لذلك فإنها أغفلت في مراحلها الأولى البحث عن مرجعيات للعمل الأدبي ، فترى أن أية بنية إنما هي في المقام الأول علاقات لسانية متمركزة في النص نفسه أو علاقات فوق لغوية ، أي أن اللغة تشتمل على نسق من العلامات، ويؤكد ذلك الترابط الشديد بين البنيوية وتطور اللسانيات سواء من جهة النزوع إلى التجديذ أو من حيث إن اللغة تنتمي إلى مجال واسع يشملها هو مجال العلامات .

[الفصل الثنانى]-

وبناء على ما سبق فإنه بوسعنا أن نرى فهم البنيوية ،وطبيع قل النيوية القراءة البنيوية ذاتها من خلال منظريها النين رأوا أن النص يتضمن معناه في داخله فحسب ؛ لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه ،وبما أن النص طبقا لتعريف جوليا كريستيفا حجهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغية فإن المعنى الأدبي لا تتحقق ملموسيته خارج إطار هذا النظام (٤٧)؛ لأن العلاقة الأولى التي تربط المبدع بالنص الأدبي هي تلك العلاقة المثالية للاصطدام باللغة كما وصفها رولان بارت أكثر من مرة ، وإذا كان سوسير قد أكد على أن الطريقة الوحيدة لإظهار ذلك النظام وتعيينه هي دراسة اللغة دراسة تزامنية فقد اعتقد البنيويون أن أية ظاهرة إنما تنطوي على بنية أي على نمط من التماثل والتكرار في بنيات العمل المتقارية والمتضادة معا(٧٥)، ومن هنا فإن النص بنية متضمنة النظام اللساني، وهذا النظام قائم على نمط التشفير ، أي أن النص يتحول إلى شفرة (CODE) تستدعي القيام بجهد نظري وإجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل ، وذلك من خلال التمكن من وسائل التحليل اللساني

وهذا هو أهم ما تتميز به المقاربات البنيوية أو لنقل القراءت البنيوية ، حيث تصوغ المعنى من خلال بنية (مخبوءة للنص) ... وبهذا تصبح المشكلات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الأدبي وهذا ما سوف تنقده نظريات القراءة ، وجماليات التلقي فيما سنعرض له لاحقا. أيا ما كالأمر فإن النظريات البنيوية على تنوعها ـ قد أسست لمجموعة من

الأفكار والمبادئ أفاد منها النقد الأدبي في تطوره، ويمكن تلخيص أهمها فيي النقاط التالية:

- ا ـ إحداث تغير شمولي وجذري في مفهوم نظرية الأدب حين لـم يعـد الأدب نظرية في الحياة ، وإنما أصبح نظرية في ظواهر الإبداع مـن منظورها الفنى والجمالي على الصعيد اللغوي.
- ٢_ محاولة إكساب التحليل الأدبي طابعا علميا دقيقا ، وذلك بعزل النص عـن محوره التاريخي الذي كثيرا ما تسبب في إهمال النص الأدبي وتحويله إلـى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية ، ومن ناحية أخــرى الحـد مـن الأفكار الأيديولوجية التي كانت تتفهم النص على أساس افتر اضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.
- "_ أعادت البنيوية إلى النص الأدبي قيمته حين اعتبرته مركز اللقيمة في العمل الأدبي بوضعه في السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.
- ٤ استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التي كانت سسائدة قبلسها ، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية في مقاربة الأعمسال الإبداعية ، ويكفي أن نشير _ على الأقل _ إلى أن مصطلح (البنية) ذاته فسي معنساه النقدى المتطور كان من آثار هذه المدرسة.

وعلى الرغم من أن المذهب البنيوي استطاع أن يحرر النقد الأدبي من كثير من افتر اضاته غير العلمية ، وعلى الرغم من أنه يعد مشروعا منهجيا أصيلا في محاولة الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة يتجسد عبرها تطبيق

النموذج المنهجي لعلم اللغة ، على الرغم من كل ذلك فإنه لم يسلم من تعرضه لكثير من الانتقادات نوجز أهمها فيما يلى :

ا الغموض والإبهام والمراوغة أحيانا جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة ، لقد كتبت كروزويل تقول بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيهية " بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تثبيع دون أن تكون مفهومة تماما "، ولقد سبق أن هاجم ميشيل ريفياتير (RIFFATER ما كتبه جاكوبسن وشتراوس في تحليلهما لسوناتة بودليين حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية يستعصي فهمها لا على القارئ العادي ، بل على القارئ المثقف العارف " (٧٦).

اخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عـن مؤلفها عزلا تاما*، وذلك بإعلانها "موت المؤلف" لقد كتب بارت يقـول "إن علـم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي ، وإن كان هـذا العمـل الأدبـي ممهورا بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة ، وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل " (٧٧) ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة أن الأسطورة كـلم ليس له مؤلف بعينه كما يبدو ، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ،ومـن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارت أو غيره من البنيوييـن لم يكن أبدا يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعيـة في دراسة الأدب ، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عـدم اعتبـار البيانـات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية .

- ٣- إرجاء البنيوية لمفهوم القيمة في العمل الأدبي ، واختزال معنى الأدبية في الخصوصية اللغوية وحدها ، وهي مشكلة لا يمكن لأي دارس للدب أن يتجاهلها مادام يبحث عن خطاب أدبي يتميز بخصائص نوعية مميزة تجسد موضوع العلم ، ومن الحق القول بأن تودوروف كان قد أكد على أن القيمة مصاحبة للبنية داخلية فيها ، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة في العمل لكنه لم يكشف لنا عن أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية ، وهل هي علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة ؟ (٧٨)
- ٤- عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبيسة من خلال النموذج اللغوي ،وهذا ما أكده جوناثان كاللر (JONATHAN) من خلال النموذج اللغوي ،وهذا ما أكده جوناثان كاللر (CULLER) حين كتب يقول " إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطسة ارتكاز عامة للنص الأدبي ، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره"(٧٩) بل إن تودوروف نفسه يعترف بأن " ظواهر المعنى التي تمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديدها بسهولة ومن ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعيا سـ عدد الكلمسات أو عدد المقاطع أو الأصوات له يمكننا من استخراج المعنى (٨٠)
- تعد البنيوية بأن تأتي بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب ولكن هذه الدقة لها ثمنها ؛ إذ عندما يضع البنيوي "الكلام" موضع الإذعان إلى اللغة " فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية النصوص وبالتالي فإنه يتعامل مسع هذه النصوص كما لو كانت مادة مصنعة أنتجتها قوة خفية ، وبالتالي يظلل البنيوي محكوما بتوصيف النص معنيا بالنسق العام والأنظمة الداخلية التي تحكمه دون وجود إمكانية التمييز الدقيق بين النصوص .

الفصل الشانى

وأيا ما كان الأمر فإنه لاشك أن البنيوية استطاعت أن تطرح أفكارا ضدية لما كان سائدا في الممارسات النقدية ذات النزعة الإنسانية التي كانت تنظر إلى اللغة نظرة الوسيط بوصفها أداة للإمساك بالواقع ، وانعكاسا لعقل الكاتب أو للعالم من منظور المبدع بالمعنى الذي لا تنفصل فيه اللغة عن شخص المبدع أو تعد تعبيرا عنه وتجسيدا لأفكاره

جاء المنظور البنيوي معتمدا على الأفكار السوسيرية حول اللغة ليولي الاهتمام الأول للغة بوصفها نسقا او نظاما سابقا على الكتابة ، وصارت بنية اللغة هي التي تنتج الواقع من خلال عمليات التعارضات التي تحكم اللغة فلا يتحدد المعنى في هذه الحال إلا من خلال النظام اللغوي الذي يحكم الفرد .

الشعرية (POETICS)

يتمحور مفهوم الشعرية (POETICS) حول الإجابة على تساؤل ظل يأخذ شكلا من الجدل بين نقاد الحداثة على تنوعهم ، كان السؤال المطروح: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية _ أية رسالة _ عملا فنيا ؟

وإذا كان جاكبسون واحدا من أوائل النقاد طرحا لهذا التساؤل فإن نقدا آخرين مثل رولان بارت، وتودوروف وفراي وجاك ديريدا قد توسسعوا في تغاصيل الإجابة عليه. يرى جاكبسون أن "الموضوع الرئيس للشاعرية هسو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعمسا سواه مسن السلوك القولي ، وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ، ولكنهالا تقف عند حسد ماهو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلسي سبر

ماهو خفي وضمني ؛ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لايقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات،أي إلى علم السيميولوجيا العام (٨١).

وتتميز الشعرية عن اللغة العادية من خلال مفارقة أن الشعرية تتبع مسن اللغة لتصف هذه اللغة فهي (ميتالغة) أو لنقل لغة عن لغة ، ومن هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين (٨٢): الأولسي لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عسن الأشياء ، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغسة ، أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث ، وهذه هي الشعرية ، ولكنها لا تقوم كشسىء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسير بواطنها ،وتستكشف تركيباتها الخفية.

وتتحدد مجالات الشعرية عند تزيفيتان تودوروف في ثلاثة أشياء:

١_ تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

٧ ـ تحليل أساليب النصوص.

٣ ــ تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

كما أن مجال الشعرية لايقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلىسى إقامة تصور لما يمكن مجيئه فالشعرية للمطبقا لتسودوروف للمتأسس فلي الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود (٨٣) لذلك فقد عدها نورشووب فراي (FRYE) شرطا للفهم النقدي حيث قال إنه من الحتمي على المحلل لكلي يفهم العمل الأدبي من أن يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية، وباختصار لابد أن يكتب مستندا على إيمان بأن هناك أبنية كلية قابلة للسلادراك

الفصل الشانى|-

والتعريف في معرفتنا عن الشعر ، وهي ليست الشعر نفسه ،ولا ما فيـــه مـــ تجربة ولكنها الشعرية "(٨٤) .

فالشعرية إذا هي الكليات النظرية عن الأدب ،نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره فهي تتاول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي لــه (٨٥). وبناء على هذا فالشعرية تحتوي الأسلوبية وتتعدّاها ،بل إن الأسلوبية فرع مــن فروع مجالات الشعرية "والأسلوبية وجود فقــط لأن الأســلوبية تقــوم علــى (توصيف الخصائص القولية في النص) وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط. ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر. وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هــو فــي ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها ، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها " (٨٦) وإذا كــانت قضايا مثل قضايا: لغة النص والقراءة ومفهوم القدرة اللأدبية من أهم ما يؤخــد في الاعتبار عند أية دراسة أدبية فإننا والحال هكذا لا نحتاج للأسلوبية ــ التــي لمقاربة مثل هذه الأمور ــ بقدر احتياجنا للشعرية حيث نجد مفــاتيح مناسـبة لمقاربة مثل هذه الأمور ــ بقدر احتياجنا للشعرية حيث نجد مفــاتيح مناسـبة لمقاربة مثل هذه الأمور ــ بقدر احتياجنا للشعرية حيث نجد مفــاتيح مناسـبة لمقاربة مثل هذه الأمور ــ بقدر احتياجنا للشعرية حيث نجد مفــاتيح مناسـبة

(POETICS) النسورية

(Y)

مند أن فرق دي سوسير بين المحورين: الآني /الستزامني مند أن فرق دي سوسير بين المحورين: الآني /الستزامني (SYNCHRONIC) من حيث إن الأول يمثل در اسة اللغة بوصفها نظاما في عصر ما بينما التعاقبي يمثل در اسة اللغة بوصفها نظاما في عصر ما بينما التعاقبي يمثل در اسة اللغة بوصفها تطورات وتحولات تاريخية ، منذ ذلك التفريق نلاحظ ظهور موقفين متباينين لدي البنيويين ، فالتيار الرئيس للبنائية الأدبية يرى بالتفسير الآني للعمل الأدبي بوصفه محورا وحيدا لتحقيق الدلالة مع الاستبعاد التام للمحور التعاقبي هروبا من الارتباط بالتاريخ ، بينما يسرى البنيويسون من أصحاب الفكر الأيديلوجي عدم إمكانية استبعاد التاريخ بوصفه قوة مؤثرة في تحديد الدلالسة ، ومن ثم فالأولوية عندهم للمحور التعاقبي مع عدم استبعاد المحور الآني.

هذا الموقف المبدئي جعل البنيويين من أتباع سوسير يقفون على طرف نقيض من البنيويين الذين يرون أن العامل الاقتصادي والصراع الطبقي يتعدى تأثير هما مجال الثقافة بجميع عناصرها ومنها اللغة ، وهو أمر يجعل مقولة الكيانات المستقلة مثل الوحدات اللغوية شيئا مرفوضا .

ولقد كانت " الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي وعلامة (العلم) الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب ومفكريه " (٨٧) خصوصا عندما جاءت بحل توفيقي تميزت به ألاوهو عدم التناقض فيها بين البعد الأنسي والبعد التعاقبي المرتبط بحركة التاريخ.

الفصل الثاني

لقد جاءت الشعرية لتؤسس مواقفها على التعارض مع اتجاهين: الأول هو النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية الفردية دون أن يشغله تأسيس علم أدبي ، فهو يكتفي بإظهار الحضور الفردي لكل عمل وهو الاتجاه الذي أخذ أسماء عدة مثل الشرح، التأويل، التعليق، التحليل، وهو ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعا معرفيا فريدا مكتفيا بذاته.

والآخر العلوم الإنسانية التي تقارب الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها أو مجالا لتجلي قوانينها التاريخية والنفسية والاجتماعية (٨٨). ويتسأتى تعسارض الشعرية مع هذين الاتجاهين من منظور أن "القاسم المشترك بيتهما وهو ما ترفضه الشعرية هو إنكار الخصائص المحايثة في الأعمال الأدبية وتحويل مقاربتها إلى نوع من الترجمة ، أو فك الشفرة نتيجة اعتبار هذه الأعمال تعبيرا عن شيء خارجها (٩٩) وإذا كانت الشعرية قد وجدت ضائتها في الفكر البنيوى من خلال نموذجه اللغوى الذي يساعد كثيرا على تحقيق أملها في الكشف عسن من خلال نموذجه اللغوى الذي يساعد كثيرا على تحقيق أملها في الكشف عسن المحايثة لكل أشكال الممارسات اللغوية فإنه مسن الطبيعسي أن تكون الموسير علم اللغة الحديث التي اعتمدتها البنيويسة وعلسى رأسها أفكسار موسير حاسمة في تشكيل أهداف الشعرية وتحديد مجالها الوظيفي، ومن أهم ما اعتمدته الشعرية التمييز بين دراسة التعاقب الدياكرونيسة والدراسة الآنيسة السنكر ونية.

وإذا كانت الشعرية تولي الحضور العلائقي للنسق فسي لحظة اكتشافه الأولوية فإن هذه الأولوية الخاصة بالبعد الآنسي (السنكروني)، لانتنافن أو تتنافى مع البعد الخاص بالتعاقب (الدياكروني) وهو البعد المتصل بالتطور والتغيير.

لقد جاءت الشعرية إلى منطقة وسط تجعل التفسير الاسستبدالي/التعاقبي ممكننا دون أن يتناقض كل طرف مع مواقفه المبدئية، وربما كان فسي المئسال الذي ساقه شولز (ROBERT SCHOLES) حول الشاعر الإنجليزي المعروف جون دون (GOHN DONNE) ما يعزز هذه النظرة التكاملية ويوضحها ؛ لأنه يثبت توحد الاستبدالية والتعاقبية في الرسالة اللغوية ، وذلك حين يرى أن الشاعر جون دون الم يكن متمكننا فقط من ناصية اللغة الإنجليزية في عصره، لكنه أيضا دارسا ممتاز الشعر (دريدن) و (ملتون) و (شكسبير) مملا مكنه من استبعاب اللغات الشعرية للماضي ولحتفظ في أرشيفه اللغوى بمفودات بل بسياقات هذه المفردات يقول: " و هكذا كان باستطاعته إنتاج كلمات خاصة به داخل سياقات خاصة به وي كلام أسلاقه العظام ...

إن مفردات الشاعر الاستبدالية متتابعة بالمعنى الواضح للكلمة أي أنها تمتد في الماضي الشعري البعيد ،وتمد الكلمات بوعي بالماضي.. يبدو الأمر كما لو كان هناك مستوى من لغة الشعر التي لا تستطيع تحقيق استبداليتها إلا من خلال وعيها التعاقبي " (٩٠). كانت الشعرية تؤمن بأنه إذا كانت مهمة التاريخ الأدبي هي دراسة التغير في كل نوع أدبي فإن هذا لا يتأتى إلا مسن خلل دراسة مستويين في الوقت ذاته "مستوى النظر إلى التعاقب (دياكرونيا) كما فعل باختين (مستوى النظر التي درس متغيرات النوع في نمط بعينه، ومستوى النظر الآني إلى علاقات الأنواع بعضها ببعض عند لحظة معينة مسن لحظات التاريخ (٩١) ومن هنا يتأتى لنا فهم شعرية التعاقب بوصفها مهمة

موضوعية تحكم حركة النقد الأدبي، وتبتعد به عن الافتراضات والآراء الذاتيسة والتاريخية القائمة على أسس غير علمية أو موضوعية. وحينمسا عجسز النقد البنيوي عن تقديم مشروع متكامل ومقنع عبر أنمونجه اللغوي لتفسير الدلالسسة وإنتاج المعنى اتجه النقد فيما يسمى بمرحلة ما بعد البنيوية إلى بدائل مضادة.

وقد كان النقد التفكيكي من أظهر هذه البدائل خصوصا إذا عرفنا أن كثيرا من نقاد هذا الاتجاه بدأ بنيويا حتى أخفق الأنموذج البنيوي في تحقيق طموحاتهم في صناعة مشروع منهجي متكامل للتحليل ،الأمر الذي جعل بعضهم يتحسول إلى فلسفة اللغة والتفكيك. وربما كان رولان بارت على رأس هؤلاء النقاد الذين تحولوا إلى التفكيك عبل هو من أوائل من بدأوا حركة التفكيك في الستينيات فيما يرى البعض (٩٤) بينما تحول بعض هؤلاء إلى الدراسات النفسية عسن اللغة واللاشعور .

وإذا كان رولان بارت أحد الذين مهدوا لظهور التفكيكية في جيات ديريد (J. DERRIDA) بعد بحق المؤسس المتفكيكية بوصفها استراتيجية لمقاربة النصوص ونقدها. ليس من الغريب أن يحدث نوع من التزامن في ظهور أعلام مدرسة التفكيك التي شهدها واقع السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ، حيث ظهر كثير من الأسماء التي راحت تنتشر في تلك الفترة عبر أطروحاتها ومداخلاتها المختلفة من أمثال : جاك ديريدا بول ديميسان (PAULE DEMAN) ميلس ميلر (PAULE DEMAN) وهارتمان (MILLER BARBARA) وهارتمان (HAROLD BLOOM) وغيرهم.

ليس من الغريب كذلك أن يشيع في الأوساط النقدية الغربية اقتقاع عام بأن التفكيكيين خرجوا من عباءة البنيوية فما حقيقة الأمر؟ لننصت أولا إلى كسلام ديريدا في كتاب من أهم مؤلفاته ألا وهم (DIFFERENCE) ديريدا في كتاب من أهم مؤلفاته ألا وهم (DIFFERENCE) أو (الكتابة والاختلاف) حيث يقول: "لما كنا نعيسش في عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا يجبب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر بفعل جوهر ويفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته ،بات يعرف أنه مقصور عن القروة التي ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب...ولكن البنية لاتتضمن الشكل والعلامة والتشكيل فحسب،هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التي هي مشخصة دائما "(٩٥).

إن من يقرأ كلام ديريدا يتبين له أن العلاقة بين البنيوية والتفكيك علاقــة من نوع جد خاص إذ إنها علاقة تمثل تمردا على الفكر البنيوي مــن ناحيـة، وامتدادا طبيعيا له من ناحية أخرى. ولاشك أن الامتداد الطبيعي يكون بالاتفاق كما يكون بالاختلاف و التباين فما الذي يتفقان عليه ؟ وما أوجه الاختلاف ؟

بداية يمكن أن ننطلق من قواعد دي سوسير التي اتخذتها كل من البنيوية والتفكيكية أساسا للانطلاق سواء بالاتفاق عليها أو الاختلاف ، وما يتفق عليه البنيويون والتفكيكيون في العموميات أن اللغة بالنسبة لكليهما ليست عملية محاكاة ، إذ إنها نسق خاص لا تحدده الترتيبات والأنظمة الخارجية ، ولكن سياقه ونظامه الداخلي متمثل في القواعد النحوية الخاصة به،وهو ما يتحكم فيه

الذلك فهما يتفقان على التركيز على النص وقراءته من الداخل ، ونستطيع أن نلمس ذلك في مقولة ديريدا الشهيرة: "لايوجد شيء خيارج النيص " (٩٦) ومعنى ذلك إزاحتهما للتاريخ الأدبي التقليدي، وكذا فكرة تقسيم العصور وتتبيع المصادر ؛ لأن كل ذلك من شأنه أن يبحث عن مؤثرات غير لغوية تبعد بعملية النقد عن دراسة الاختلافات اللغوية.

كذلك يتقق البنيويون والتقكيكيون في أن اللغة حلت في جبريت محل القوى السلطوية السابقة عليها سواء أكانت ميتا فيزيقية أو غير ميتا فيزيقية ، ومن هنا "يتفق التفكيك مبدئيا مع البنيويين اللغويين حول مفردات أو مكونات النموذج اللغوي في شكله البسيط البعيد عن التعقيد ، فالعلاقة لها وجهان هما : الدال والمدلول وهما معا يساويان الدلالة "(٩٧).

يتفقان كذلك حول ما جاء به اللغويون _ خصوصا سوسير _ في الفصل بين الدال والمدلول يتضح تأثر التفكيك بمقولة سوسير الخاصة بـ أن العلامة والمعنى (المشار إليه)منفصلان "(٩٨) يتفقان كذلك على أن العلاقة المفترضية بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمـل، وأن منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص وإنما هو يولد معه في أثناء الكتابة ويتوارى نهائيا (يموت) بعد كتابته. وإلى هذا الحد من الاتفاق حول العموميات يتنهي الالتقاء بين البنيوية والتفكيكية " ففي الوقت الذي يتفق فيه الطرفان على الفصل بين العلامة والمعنى فإنهما يختلفان حول تفاصيل العلاقة بين الدال والمدلول "(٩٩) وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنه إذا كان التوحد عند سوسير هو توحد بين المدلول ومفهومه ذلك المدلول المنفصل عن الشـيء الخارجي المشار إليه فإن التوحد في التفكيك هو توحد بين المدلول والمثلقى.

(٢)

مناما بدأت البنيوية بالتشكيك في المناهج التاريخية ومجافاتها للنص وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة بدأ مشروع التفكيك أيضا بالشك ولكنه شك في اتجاه معاكس. كان الشك عند التفكيكيين في المنهج العلميي ذاته، وعدم الوثوق في إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة ، ترتب علي هذا أنه في حين اعتبرت البنيوية النسق هو الأساس في عملية الكشف عن البنية سخر التفكيك من النسق وشكك فيه بوصفه نظاما عاما قادرا على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة، لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل مستقلا عن دواله فاتحا بذلك أمام القيارئ آفاقا من حرية تفسيره للعلامات.

وإذا كانت البنيوية قد نفت العلاقة بين تفسير النص وقصدية منشئ العمل فإن التفكيكية شككت في وجود تفسير نهائي النص، وكان الخلاص في الإرجاء اللانهائي المدلول ؛ ولذلك فإن وحدة النص عند البنيويين لا تتمثل في مصدره بل في الغاية التي يتجه إليها بينما ينفي التفكيكيون وجود أية مرجعيات يتجه إليها النص. وبينما يهدف المنهج الببنيوي إلى أن يضيئ بنية النص بالنظر إلى حركة العناصر، وأن يصل إلى الدلالات فيه فإن التفكيكية ترى باستحالة الوصول إلى دلالات محددة حيث إن كل قراءة هي إساءة قراءة ، وبذلك تتعدد دلالات النص بتعدد القراءات إلى ما لانهاية ويظل المعنى مرجأ أبدا.

لقد كانت البداية عند دريدا هي إنكاره لقدرتنا علي الوصول بالطرق التقليدية إلى حل لمشكلة الإحالة (REFERENCE) ، نفيه أن الدال يشير إلى

مدلول ، أو أن اللفظ يشير إلى معنى على وجه الحقيقة. لقد بنى ديريـــدا آراءه انطلاقا من مقولتين أساسيتين عند دي سوسير : الأولى أن العلاقة بيــن اللفـظ (الدال) والمفهوم (المدلول) علاقة اعتباطية (ARBITRARY) فليس من سبب يربط مثلا بين الصوت (أسد) والحيوان نفسه ، والأخرى أن قيمة الدال والمدلول لا يحددها ما يقابلها بل تعتمد على الفرق بين ذلك الدال (المدلول) وبين الــدوال (المدلولات) الأخرى جميعها ، فقيمة اللون الأحمر لا وجود لها إلا بقدر تميـيز هذا اللون عن سائر الألوان الأخرى : البنيّ ــ الورديّ ... كما أننـا لا نمـيز الأصوات إلا من خلال اختلافها مع نماذج التشابه الصوتي القريبة منـها مثـلا كلمة (خان) لا نميزها إلا عندما لا نخلط بينها وبين كلمات مثل (حان ــ هـان ــ هـان ــ جان) وهكذا ..

ويستنتج ديريدا من الفرضية الأولى (اعتباطية العلامة) أن جميع الكلام له شرط الإمكانية وهو تدوين أو عرف سابق ، وإذا كانت العلاقية بين السدال والمدلول تعسفية فإنه يستحيل وجود علاقة هرمية بينهما ، ولما كانت العلاقية المتبادلة بين الصوت والمفهوم موجودة بالفعل تجريبيا فإن ذلك يدل على وجود عرف أو تدوين سابق ، وهنا تبدو الكتابة (التدوين)على أنها صورة ثانوية للكلمة المنطوقة بل هي شرط أساسي لها ، ومن هنا فإن فكرة العرف بذاتها بومن ثم اعتباطية الإشارة بلا يمكن تصورها من غير إمكانية الكتابة وخارج أفقها (١٠٠) لذلك فإن تعريف دي سوسير بطبقا لديريدا بالكتابة على أنسها صورة الكلام يناقض فكرته الأساسية حول اعتباطية العلامة ، هذا إذا اعتبرنا أن الكتابة هنا هي الدال الذي يخص مدلول هو لغة الكلام ؛ إذ لابد أن تكون العلامة بهذا المفهوم بين الكتابة/ الدال ولغة الكلام/ المدلول اعتباطية "ولا يمكن

الفصل الثانى

أن نزعم وجود أي شبه و صورة بينهما ، تصبح الكتابة بهذا المفهوم عنصــرا خارجيا بالنسبة إلى الكلام ؛ إذ لايمكن أن تكون (صورة) أو (رمزا) له ، وهــي في الوقت نفسه أقرب إلى ذات الكلام ؛ لأنها لذاتها وفي ذاتها كتـــابة (١٠١) وبناء على ذلك يصبح الكلام مشتقا من بنية التدوين (العرف السابق) الذي قيــل إنها تعتمد عليه ، وعند هذه اللحظة يجد المعنى نفسه عاريــا مـن الحضــور والهوية الذاتية.

وإذا عدنا إلى سوسير في مقولته إنه في اللغة لا يوجد شيء سوى الفروق فإننا نستنتج من ذلك أن القيمة اللغوية دالة الفرق ، وليست الهوية الكاملة ؛ لأن اللغة لا يمكن تحويلها إلى نظام مطلق للألفاظ الكاملة التي يمكن أن تضمن ثبات المعنى عن طريق هويتها ، وبناء على ذلك لا يمكننا تحديد المعنى في أي مكان داخل اللغة ، لأن مفهوم المدلول لا يكون حاضرا أبدا في ذاته في حضور لا يشير إلا إلى ذاته ، فكل مفهوم بالضرورة مدون في نظام يشير ضمنه إلى مفهوم ترابى جميع المفاهيم من خلال استغلال نظامي الفروق وهنا تتاجل هوية المعنى تأجيلا مستمرا عن طريق استغلال الفروق التي تكونها " (١٠٢).

ومن هنا سخر ديريدا من كل الفلسفات والنظريات التي تحاول أن تفترض وجود حقيقة سامية أو معنى متعالى يتجاوز نطاق الحواس بحيث توجد مئله هذه الحقيقة أو ذاك المعنى خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ولا يتلوث بأي منها، وهذا ما يطلق عليه ديريدا مقولة الحضور (التسليم بوجود نظام خسارج اللغة يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق) وفي رأيه أن البنيوييسن أمثال شتر اوس ولا كان قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن فسي عقلل

الإنسان ، أي أن له حضورا خارج اللغة ومن هنا سخر من طموح دعاة البنيوية إلى اتباع المنهج العلمي.

من أجل الشكيك الواضح ــ لدى ديريدا ــ في اللغة وإحالاتها نجد ان تيار التفكيك بصفة عامة يتحاشى القوالب التعريفية الجاهزة ويتجنب المباشرة فــي التعريف ، فالتفكيكية إلى حد كبير تعطل وتعلق كل ما نأخذه قضية مسلما بــها في اللغة وفي تجربة التواصل الإنساني واحتمالاتها المعتادة ... ثم إنه لايمكــن تقديم التفكيكية بوصفها (نظرية) أو (نظاما) أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتية المستقرة ، ومن يفعل ذلك يكون كمن يقف ضد طبيعتها (١٠٣) ومن هنا يسأتي حديثنا عن مقولات التفكيك الأساسية بوصفه محاولة للكشف عن أفكار تتصــل بالمقار بات النصية.

أولا : الكتابة أو علم الكتابة (GRAMMATOLOGY):

لما كان من أهداف ديريدا تقويض الفلسفة الداعية إلى إدراك الحضور أو الممنطق ، وتفكيك التطلعات الفلسفية الممندة منذ القدم والمتمثلة في ادعاء وجود شيء يسمى (الحقيقة) أو المدلول المتعالي خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ، ولما كان ديريدا يخاول إثبات أن عمل اللغة ذاته يحول دون الوصول إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق) فإنه يقدم إلينا بديلا عن سيميولوجيا دي سوسير وهو ما يسميه علم الكتابة.

كان ديريدا يقصد بمصطلحه "الكتابة العامــة التــي يســميها ARCHI الكتابة العادية ، وعلم الكتابة في رأيـــه ECRITURE. وهي تتضمن الكلام والكتابة العادية ، وعلم الكتابة في رأيـــه ثمرة لثلاثة عوامل هي بالتحديد: الكلمة GRAM وأوجه التشابه بيــن الكلمــات TRACES والاختلاف بينها DIFFERENCE (١٠٤).

ثانيا الحضور والإرجاء

كان سوسير يركز على المقابلة بين الدال والمدلول _ وهو ما انتقده ديريدا _ موحيا بأهمية المدلول وأسبقيته على الدال ومن هنا فإن وظيفة الدال بالمفهوم السوسيري تصبح مقصورة على إحالته للمدلول مما يعكس تصور سوسير أن المفاهيم (حاضرة) أي موجودة خارج الألفاظ وأن العلامات لها قدرتها وقيمتها الذاتية الكامنة في قدرتها على العمل خارج حدود اللغة ، وهذا يتتاقض مع مقولة سوسير الشهيرة عن اعتباطية العلامة .وإذا تبينا مفهوم الحضور عليى النحو السابق فإن الإرجاء عكس الحضور ممعنى أننا حين يصعب علينا الإتيان بشيء أو بفكرة فإننا نشير إليها بكلمة ومن هو عدم يستخدم العلامات بشكل مؤقيت إلى حين نتمكن من الوصول إلى الشيء أن الفكرة، وبناء على هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء والمعاني، و لا يمكر من افتراض حضورها في وجود لللغة (١٠٥).

النا: النفتلاف (Difference)

كان سوسير يرى أن أهم سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي وهو ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك ، بينما ينطلق ديريدا من الإيمان بعدم وجود أي معاني محددة الكلمات، وأن غاية ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها ومن ثم إرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى يخلق ديريدا مصطلحا جديدا (differance) الذي بتغيير في الأحرف يمزج معنيين معالكلمة الفرنسية (difference) هما الاختلاف والتأجيل ، وقصد ديريدا من ذلك

هو أن تأثير معنى أي تعبير يولد من قبل اختلافاتها مع المعاني البديلة الأخوى ، وبأنه في الوقت نفسه بما أن هذا المعنى لا يمكن أن يستقر على أي حساضر مطلق فإن مواصفاته المحددة تؤجل من تفسير ألسني بديل إلى آخر ، وهكذا في حركة دون نهاية (١٠٦).

رابعا انتفاء تصدية المألف رموت المركف

لقد كانت فكرة (موت المؤلف)سابقة على التفكيك ، فمنذ بدأت اتجاهـات النقد الأدبي تعتمد النموذج اللغوي منطلقا للمقاربات النقدية وهـي تسير في طريقها لإزاحة المؤلف ، وربما تعد مقالة رولان بارت: (OF THE AUTHOR التعبير OF THE AUTHOR) أو موت المؤلف التي نشرت عام ١٩٦٨م التعبير الرسمي لانتهاء عهد الاحتفاء بالمؤلف ، ويتضح ذلك بشكل لا لبث فيـه من خلال جمل قاطعة لبارت في مقاله السابق من مثل : " إن الكتابـة هـدم لكـل صوت ولكل نقطة انطلاق ... الكتابة هي السواد والبياض الذي تتوه فيـه كـل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب " (١٠٧).

ويقول بارت في موضع آخر: "قماز ال المؤلف بتضاءل حتى لكأنه تمثال صغير وضع في الطرف النهائي من المشهد طبقا لما يقول بريخت ...إن النص ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات " (١٠٨) ويقول أيضا " إن وحدة النص لا توجد في أصله ولكنها في الغاية التي يتجه إليها بيد أن هذا الاتجاه لا يمكن أن يكون شخصيا "(١٠٩) ويقول كذلك: " لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب قلب أسطورة الكاتب/

[الفصل الثانى]-

القاريء ، فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة " (١١٠) جاء هذا الفكر منسجما مع آراء التفكيكيين الذين لا يعتبرون ثمة قصدية للمؤلف خصوصا حين رفضوا التعامل مع ما هو خارج النص كما جاء في مقولة ديريدا المعروفة: "لا يوجد شيء خارج النص " فليس المؤلف صالحا للاستخدام بوصفه معيارا جامعا للحكم على الكتابة الأدبية أو تقسيرها.

ومن الحق أن نقول إن مقولة (موت المؤلف) لا تعني ــ سواء عند بارت أو التفكيكيين بعامة ــ إلغاء المؤلف و انتزاعه من النص انتزاعا بقدر ما تهدف إلى تخليص النص من شروط الظرفية وقيودها ، لقد كانت المقولــة بمثابــة رد فعل لهيمنة المؤلف الطاغية على كتب الأدب يقول بارت "إن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عندها في الثقافة المألوفة قــد ركــزت بشــكل جــائر علــى المؤلف،وشخصيته،وتاريخه،وأذواقه،وأهوائه... ولا يزال قوام النقد في معظــم الأحيان ينصب على القول مثلا: إن عمل بودلير بيمثل فشل الإنســان بودلــير، وإن عمل فان جوخ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رزيلته (١١١).

خامسا القراءة ودور القارئ:

كان تودوروف (TODOROV) قد ميز بين ثلاثة أنسواع مسن القسراءة القراءة الإسقاطية ، والقراءة الشعرية ، أما الإسقاطية في القراءة الشعرية ، أما الإسقاطية في نوع من القراءة عتيق وتقليدي لاتركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومسن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع ، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضيسة شخصية أو اجتماعية أو تاريخية أما قراءة الشرح فتلتزم بالنص إلا أنها لا

تأخذ منه إلا ظاهر معناه فقط ، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات ؛ ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كامات بديلة المعاني نفسها على ما في ذلك من تكرار ساذج الكلمات نفسها ، أما قراءة الشعرية فهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة تحطم كل الحواجز بين النصوص ؛ ولذلك فإن القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في الفظه الحاضر (١١٢) وإذا كانت القراءتين الأوليين من السهل تمييز هما فأن القراءة الأخيرة يصعب تمييزها لتداخلها مع ما يسمى بالوصفية الأسلوبية عند البنيوبين بشكل عام ولدى جاكوبسون على نحو خاص "ولاشك أن ياكوبسون قد البنيوبين بشكل عام ولدى جاكوبسون على نحو خاص "ولاشك أن ياكوبسون قد وقع في شيء من المكانيكية العقيمة في إغراقه في الوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيبات على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيبات الغوية مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص مسن هذه التراكيب التي يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني "هذه التراكيب التي يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفنسي "

لقد كان هذا الأنموذج اللغوي الصارم هو ما وضعته البنيوية بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة ، وقد أدى ذلك إلى إلغاء دور القاريء والقراءة الذاتية بصفة عامة ، بنفس القدر الذي ألغى به دور المؤلف ، " وفي ظل هذه الآلية للنموذج يتراجع دور المتلقي كعنصر فاعل في التفسير والتحليل " (١١٤) ، وقد حرصت التفكيكية على دور القاريء فأتاحت له حرية دخول النص من أية زاوية يرتأيها كما أن للقاريء مطلق الحرية (إزاء لانهائية الدلالة) في فتصح

الفصل المثاني

أو إغلاق التدليل. ومن الحق أن يقال هذا إن أهم الأدوار فمي إستراتيجية التفكيك هو دور القاريء فالقاريء وحده المنوط بخلق المعنى ومسن دونسه لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف وسوف يسأتي الحديث عسن القساريء بالتفصيل في نظريات التلقي.

سادسا التناص (INTERTEXTUALITY):

لقد كتب بارت يقول إن "النص مصنوع من كتابات مضاعفة و هو نتيجة لثقافات متعددة ، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة سلخرة وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية" (١١٥) ولقد كان يظن أنه الكاتب فأصبح القاريء وهو الشخص الوحيد الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها.

إذن النتاص هو علاقة تجمع بين نصين فأكثر ،وهي تؤثر فسي طريقة قراءة النص الذي تقع فيه آثار النصوص الأخرى ، فإذا كان النتاص لايقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء ، بل يمثل تمازجا كبيرا أطلق علي الظاهرة تعبير (TRANSTEXTUALITY) أي عبر النصية ، وقد وضم جينيت مصطلحين هما (Hypotext) (Hypertext) للإشارة إلى النص المؤثر وقبل ذلك كله ألمح باختين إلى تداخل الصور النصية في الرواية وهو ما اعتمدت عليه جوليا كريستيفا في تعريفها للتناص ، وخلص ليون سرودييه (LEON.S.ROUDIEZ) في كتابه:

(الرغبة في اللغة) أو (DESIRE IN LANGUAGE) أن المقصود بالتناص هو تبادل مواقع نظم العلامات فيمسا بين النصوص ،أي إحلال نهج أسلوبي محل نهج. ولقد وسع جون فراو (JOHN FROW) من نطاق التناص ليجعله مذهبا يتعلق بأي نص أدبي والإقامة علاقة بين النص ونفسه أي بين العمل الأدبى بوصفه نصا جديدا وبين صورته لدى القارىء بوصفه نصا أدبيا متداولا ،وكل ذلك يؤكد إفساح مجال أكبر لإيجابية القارىءفي تفهم النص (١١٦) وأيا ما كان الأمر فإن مفهوم التناص لدى التفكيكيين يسأتي بوصفه مفهوما مضادا للنصية التي نظر البنيويون من خلالها إلى النص الأدبي بوصفه منتجا مغلقا أو نسقا نهائيا يمكن تحليله وتفسيره فـــي ضــوء علاقـــات وحداتـــهــ أو مايطلقون عليه: النسق الأصغر (النص)_ ببعضها ، وفي ضبوء علاقته بوصفه نسقا مع النسق الأكبر أو نظام النوع المنتمى إليه والذي له قواعده التشمكيلية، وبذلك يكون تحليل النص نابعا من داخله. أم التناص فهو على النقيض من ذلك، فالنص عند التفكيكيين ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا إذ إنه يحمل آثار ا (TRACES) من نصوص كثيرة سابقة عليه ن وبتعبير آخر فإنه يحمل نوعا من الرماد الثقافي ، إن جاز القول، وحيث إن القاريء يقارب النص من خال أفق توقعات تشكله النصوص التي قرأها فإن ذلك يعنى أنه ليس ثمة نص بـــل نتاص (INTERTEXT) ويبدو النص في هذه الحالة كائنا مراوغا يتولد من الحوار بين المنشيء الأول والقاريء ومن هنا يصبح النتاص مشاركا أساسيا لفكرة لانهائية المعنى عند التفكيكيين.

وربما كان باختين أسبق إلى اكتشاف الإحساس بالحالة النتاصية دون أن يصرح به مباشرة عندما راح يقارن بين حالة النص الأدبي وحالة المهرجان أو الكرنفال (CARNIVAL) التي يختلط فيها كل شيء :الثقافة العليا والثقافة الدنيا والثقافة الرسمية والشعبية يقول باختين : "إن الكلمة وهي تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات ، بنية من كلمات غريبة، من أحكلم القيمة والتأكيدات وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخسري ، تختلط بالبعض وتنفر من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة .. " (١١٧) ويشرح ديريدا استراتيجية التناص بالمعنى التفكيكي عن طريق رصد مساطر أعلي مفهوم النص منذ الستينات حيث يفرق بين مفهومين للنصص الأول: المفهوم التقليدي الذي يرى النص واضح المعالم والحدود ، له بداية ونهايـــة ، وكذلــك وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص كمسا أن لسه عنوانا ومؤلفا يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا أو مضمونا يحده كتاب أو هو امش ، بل شبيكة مختلفة ، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها ، إلى آثار اختلافات أخرى؛ وهكذا يحتاج النص كل الحدود المعينة له حتسى الآن (إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف ، بـــل يجعلها أكثر تعقيدا) (١١٨) ومن خلال ذلك يتكشف لنا _ بناء على مفهوم ديريدا _ " أن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسى والنقد البلاغي ، إن كل مسا اعتبرناه روح النص أو معنى ، يمكن فصله عن حرف النص ، يظـل داخـل "مجال بينصى " (١١٩) .

ولايكاد يختلف رأي بارت عن عموم التفكيكيين بالنسبة النتاص بـــل إنــه يؤكد أنه لا معنى من دون تناص، والتناص يقوم عند بارت على تلك العلاقـــة بين النص الفردي وما يسميه بارت بالكتاب الأكبر (THEBOOK) مســتخدما الحرف الكبير في كتابة الكلمة وهو يعني عنده الكتاب الذي يضم كل ما كتـــب بالفعل، أي أن النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثارا وشذرات من نلــك الكتاب الأكبر، وأنه جزء من كل ما تمت كتابته (١٢٠).

وخلاصة الأمر أن التفكيك بمقولاته حول التناص قد قسدم نتيجتين أساسيتين : الأولى تتمثل في التأكيد على استحالة الفصل بين النسص وافق توقعات الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا وقويا داخل النص وبين النص وافق توقعات القاريء على نحو ما سنرى في دراسة نظريات التلقي، والأخرى استرداد قيمة المثلقى أو القاريء حين قدم بديلا استراتيجيا لفكرة انغلاق النص ونهائيته كمسا جاءت في البنيوية.

الفصل الثالث الانجاهات المتي تعني الانجاهات المتي تعني بالقارئ

مقدمة

رأينا فيما سبق من عرض للمذاهب والنظريات - على اختلاف توجهاتسها - أن من هذه المذاهب والنظريات من أراد أن يقارب الأدب فوصله بمنابعه ويما يؤثر في نشأته من عوامل أو مؤثرات، وأن منها من اقتصر على حسدود النص الأدبى فيما يتميز به من أنساق وخصائص بنائية تقطع ما بين النص وبين سياقاته التاريخية والاجتماعية ثم تطور الأمر في نظرية لاحقة إلى التشكك في الوصول إلى دلالة أو معنى محدد للنص مادام هناك انتقاء لقصدية المؤلسف - بعضها يقول بموت المؤلف- ومادام الدال مراوغاً أبداً يتحاش قبضة المدلول.

فى ضوء كل ذلك لم تجد مثل هذه النظريات السر الذى يجعل الأثر الأدبى مستمراً وحياً حتى بعد أن تفنى الظروف التاريخية والاجتماعية التى أدت إليه، بل لم تستطع تلك النظريات أن تجد أسباباً مقنعة للتميز بين النص الأدبى وغيره من حيث القيمة. وظلت التساؤلات ملحة، وظل البحث الأدبسى فسى توتراته وتساؤلاته اللانهائية حائراً.

وبعد تاريخ من السعى الحثيث والجدل المستمر تتجه الدراسات فيما تتجه البيه إليه إلي محاولة إيجاد جواب للتساؤلات المطروحة في سوق النقد حول قضايا الأثر الأدبى يعتمد على الطرف الثالث من عملية الإبداع ألا وهو القارئ بوصفه مفتاحاً للبحث في الأثر الأدبى على أساس أن ذلك الأثر لا يكتسب خلوده أو بقاءه من العوامل التي أثرت في نشأته، ولا يكتسب خلوده وقيمته فقط مما يحكمه من أنساق وشبكة علاقات تشكل بنيته منعز لا عسن السياق التساريخي والاجتماعي، كذلك لا يكتسب قيمته وبقاءه من كونه انعكاساً آلياً للهياكل

الفصل البشالث

الاقتصادية والبنى الاجتماعية، وإنما يأتيه هذا الخلود وذلك الثراء والزخم لأنه أى الأثر ــ يظل فاعلاً فى قارئه محركاً له، فى الوقت الذى يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه فى كل وقت وفى كل عصر من العصور الأمر الذى حدا بكثير من الباحثين المعاصرين إلى الاعتقاد بأن الآثار الأدبية تكتب على وجه الخصوص ــ لقارئ ولجمهور يتجه بها المبدعون إليه فتحدث لهذه الآثار عمليات مستمرة من القراءة.

"ولكن ما القراءة؟ ما المقصود بهذه العبارة التي سيقوم حولها على أيامنسا هذه، خدال كبير؟ ليس من الهين تحديد مفهوم القراءة، لأن كل النظريات التسى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تعريفها فكأن باب البحث فيها قد فتح فصده عسن الانغلاق فرط الزحام"(١٢١).

ومن البديهى أن القراءة النقدية المعاصرة "ليست هى أيضاً بالقراءة التقبلية التي نكتفى فيها عادة، بتلقى الخطاب سلبياً اعتقاداً منا أن معنى النص قد صيغ نهائياً وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو أو كما كان نيسة في ذهن الكاتب (١٢٢).

ليس الأمر بهذه البساطة إن القراءة النقدية المعاصرة فعل من أفعال التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة "إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً فنختلف اختلافا (١٢٣).

ويرى جوزيف يورت Joseph Jart فى كتابه التلقى فى الأدب "أننا فسى القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة فيرتد إلينا كل شئ فى ما يشبه الحدس والفهم"(١٢٤).

ونظراً لهذه الطبيعة المركبة لموضوع القراءة فقد تساءل الباحثون المعاصرون هل يكتفى القارئ فى قراءته بعلاقات ذاته؟ أم يتلقى شيئاً من خارجها؟بل ما الذى يعتمل فى عقل القارئ وفى ضميره أثناء القراءة؟ وهل القارئ يقرأ بحرية أم أنه يتوسم خطى قارئ ضمن داخل النص ثم مسا الدى يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرءون النصوص المختلفة. ويمكن بالمثل أن تطرح الأسئلة المشابهة على عملية الكتابة باعتبارها الوجه الأخر القراءة حيث لا وجود لأى منهما إلا بوجود الآخر.

وربما كانت البداية في حل هذه الإشكاليات تنطلق من نظرية التخساطب التي يعود إليها بعض الفضل في لفت الأنظار _ أساساً _ إلى مفهوم القسارئ وإلى دوره في الإنشاء الأدبى، وذلك حين اعتست عبر دراستها للتخساطب بالثالوث الأساسي: الباث والخطاب والمتقبل حيث رأت مزور البلاغ من الباث إلى المنقبل عبر قنوات من الاتصال وطبقاً لقواعد متواضع عليها حيث يقوم المنقبل بفك رموز الكلم ليحصل على البلاغ منها.

ولا يخفى أن دارسى الأدب قد اعتبروا الباث هو المؤلف والمتقبل هو القارئ والأثر حاملاً بلاغاً إلا أنه إذا كان أمل الباث فى التخاطب العادى أن بصل بلاغه و اضحاً سالماً من العثرات إلى المستقبل فيعمد إلى المشترك من

الفصل الشالث

الصيغ تجنباً لسوء الفهم فإن الأمر يختلف في الخطاب الأدبى فبينما تكون اللغسة في التخاطب العادى وسيلة لتحقيق البلاغ فإنها في الخطاب الأدبى هدفاً في حد ذاتها وبالتالى تصبح لغة مشحونة بالدلالات مراوغة إلى حد كبير مما يصعب الرسالة ويجعلها مفتوحة إلى أبعد ما يمكن وإذا كانت للخطاب العددى وظيفة مرجعية فإنها تتحول إلى وظيفة أدبية في الخطاب الأدبى الأمر الذي أدى إلسي التسليم عند دارس الأدب بالغموض في الآثار الأدبية عن غيرها.

وبناء على الغموض يتوقع المؤلف/ الباث من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، بل توقع منه أن يثرى العمل الأدبى بإضافات ذاتية يسلطها عليه ولأن التخاطب الأدبى فيه غموض فقد عمد القارئ امتحان النص الأدبى كلما واجهه فاختبر قدراته على تحمل المعانى الإضافية - أو ما يسميه إيكو بالدلالات الفرعية على ما سوف نرى - بموجب ما ركب فى هذا العمل من مواطن غموض تتحمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبى عند إيكو وغيره أثراً مفتوحاً يجلب التأويلت العديدة ويتقبلها على اختلافها وتنوعها فسيزداد بذلك مؤاؤه.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد هل إقرارنا بتعدد القراءات لأثير أدبى واحد كلها صالحة لها قيمتها أو أنها متساوية القيمة؟ في الحقيقة أنه علي الرغم مما قد تشير إليه الدعوة إلى ذوات القراء من فوضى في التفسير إلا أن أصحاب التلقى قد فطنوا إلى شيئين الأول: أن القارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين

وسوف نلاحظ أن ياوس وضع شروطاً ومبادئ تحكم دور القارئ على ما سوف نرى. الأخر: أن الدارسين قد رأوا أن عملية التخاطب ذاتها تفرض شيئاً من التحديد لتكاثر القراءات.

فالأثر الأدبى مهما رأيناه غامضاً فإنه ينطوى على دلالات بعينها يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه، وأول العناصر أو الحدود اللغة التي يظهر فيها ذلك الأثر، ذلك لأن العلاقات فيها تحيل على ثقافة وحضارة ومجتمع ما، وهذه اللغة وما تشير إليه من قيم حضارية تلزم القراءة بقدر من الموضوعية لا يمكن تجاوزها ثم يأتي بناء النص بغموضه المتعمد وبفراغاتها التي يضعها الكاتب فيه منتظراً من القارئ أن يملها، وبتلك الدعوات التي توجه للقراء حتى يتعساملوا مع النص تعاملاً جمالياً لا تعاملاً وثائقياً إن مثل الحدود السابقة: اللغة وبناء النص تلزم القارئ إذن بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب، ولطبيعة العصر الذي

إذن فالأثر الأدبى ليس ذا معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه كما أنه ليس منفتحاً مطلقاً لشتى القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضع له على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم (القراءة) في معالجة الأثر الأدبى ما كان لها أن تفضى إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة لو لم تعتمد على مسيرة تاريخية قامت بها مدارس ونظريات مختلفة تشهد بها المراجع والمصادر التي ذكر ها أصحاب نظريات وجماليات التلقى مما يؤكد أنها نظريات القراءة قامت على الصول وجذور سابقة فما هي هذه الأصول أو تلك الجذور

۱. القراءة وجماليات المتلقى نظرية التلقى

أؤلا الجذور والإرهاصات

إن نظرية التلقى شأنها شأن غيرها من النظريات الأدبية قائمة على أصول وجذور سابقة عليها، وإذا كنا فى سبيلنا للبحث عن جذور هذه النظرية فإننا لا تختلف مع روبرت هولب فى الإيمان بأن "ظهور مدخل جديد للأدب، خصوصل إذا كان هذا المدخل يدعى لنفسه وضعاً نمونجياً، يؤكد لا محالة سلسلة من الدراسات التى تستكشف الجذور ومن ثم تعفى على دعاوى الأصالة". (١٢٥).

ولاشك أن هناك من الدارسين من له ولع برد كل جديد إلى أصول و أفكار قديمة معرفة فى القدم أحياناً أليس القديم يمتد فى كل جديد؟ هل ثمة جديد بغيير جذور ضاربة فى القدم؟ وليست المشكلة فى التسليم بهذا أو رفضه، ولكننا ينبغى أن نفرق بين أفكار وإرهاصات متناثرة حول مفاهيم بعينها وبين جذور مؤتسرة تعمل فى مخاض مستمر على تكوين نظرية بعينها،

فليس من الصعب العثور على أفكار وإرهاصات مختلفة تشى بمفاهيم قد تتلاقى مع نظرية التلقى أو غيرها من النظريات، فببساطة نستطيع أن نرد بعض الأفكار التى طرحتها نظريات القراءة وجماليات التلقى إلى أرسطو فى كتابه فن الشعر ألم يشتمل كتابه على فكرة التطهير catharsis بوصفها ركيزة من ركائز التجربة الجمالية؟

نستطيع أن نعد التطهير أقدم تصوير لنظرية جمالية تقوم على استجابة الجمهور المتلقى، وله فى ذلك الدور الأساسى، وبالبساطة نفسها نستطيع أن نجد فى تعريف البلاغة فى التراث العربى بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال اهتماماً بدور المتلقى فى صنع الخطاب أو فيما يسمى بنظرية التمكين عند العرب كما جاءت عن أبو بكر ألبا قلانى فى إعجاز القرآن *

وربما يرجع الباحثون أيضاً بالطريقة نفسها جذور التلقى إلى أفكار ترددت سواء في النقد الإنجليزي أو الفرنسي عند أمثال إدجار ألن بو الذي اهتم بالقارئ في إطار عنايته بالأثر الفني الذي ينوى إحداثه فيه وقد صرح بأنه يفكر أول ملا يفكر في نوع الأثر الذي يقصد إليه في القارئ ثم يفكر بعد ذلك في الوسائل التعبيرية التي تلائمه مثل النبرة والصياغة وخصائص البناء، ولقد كان لما صارح به بو القراء من أسرار الإنشاء الأدبي أثره الكبير في النقد، فلقد ناهض المفاهيم الرومانسية التي توغلت بالكتابة الأدبية بعيداً في عتم التعبيرية... وكشف عما يبذله الكاتب من جهد وعما يصادفه من صعوبات ويلاقيه من عنت.

فهل نعد إدجار ألن بو أحد المبشرين بنظريات التلقى؟ هل يمكن أن نعتبر شاعراً مثل بول فاليرى Valery و احداً ممن أسهموا فى نظريات القراءة لمجرد قوله: "لأشعارى المعنى الذى تحمل عليه"؟

والواقع أنه خلال السنوات التى أعقبت ظهور نظرية التلقى "سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادها أى النظرية على على عكر متقادم". (١٢٦) وثمة فارق مميز بين الإرهاصات المختلفة وبين التأثير الفعلى "فإن إثبات التأثير أمر أكثر تعقيداً بعض الشيء بما في ذلك المبادئ بللا شك التي طورتها نظرية التلقى نفسها". (١٢٧)

الفصل الشالث

وبناء على هذا فإن الجذور الحقيقية للتلقى اعتماداً على مفهوم هولب من أنها تلك النظريات أو الاتجاهات التى ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينات والتى حددت المناخ الفكرى الذى استطاعت فيه نظريه التلقى أن تزدهر يجعلنا نرى هذه الجذور في مؤثرات خمسة هي:

١- الشكلانية الروسية.

٢- بنيوية براغ.

٣- ظواهرية رومان انجاردن.

٤- هرمنيوطيفا جادامر.

٥- سسيولونجيا الأنب.

وقبل أن نقف عند هذه الجذور لا ينبغى كذلك أن يفوتنا مثلما فات وبرت هولب - أن التركيز على دور القارئ في تفسير النص قد شغل مدرسة روبرت هولب - أن التركيز على دور القارئ في تفسير النص قد شغل مدرسة النقد الجديد بشكل أو بأخر ويكفى أن نشير إلى الناقد الشهير ريتشاردز في كتابيه: كيف تقرأ الصفحة !naz a page ، والنقد التطبيق كتابيه: كيف تقرأ الصفحة !naz a page ، والنقد التطبيق الأول اعتقاده باستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير صحيحة فلقد كتب يقول في ذلك: "كل القراءات لابد فيها من التخلى عن شيئين بدون وإلا فلن نصل إلى معنى إن التخلى عن هذا الشيء نتبع أهميته من شيئين بدون ذلك التخلى لن نصل إلى معنى معين، ومن خلال التخلى يصبح ما نريد فهمسه ماثلاً أمامنا لنصل إلى كينونته الأساسية" (١٢٨) ويخلص ريتشارد من هذا إلى

مقولة قريبة جداً مما يقول به أصحاب نظرية التلقى وذلك حين كتب يقول "إن المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقاً هذا النص) شبح أكاديمى يقل ما به كثيراً عما يجده فيه قارئ جيد" (١٢٩).

جداً مما يقوم به ما نسميه النقد القائم على استجابة القارئ -Reader Response فقد اعتمد ريتشارد على تجربة معملية بين مجموعة من طلابـــه حيث قام بتوزيع عدد من القضايا عليهم وقد نزع منها أسماء مؤلفيها طالباً منهم التعبير عن استجاباتهم الحرة لتلك القصائد فكانت النتيجة عدداً من الاستجابات المتباينة بل المتناقضة وصحيح أن ريتشارد اعتبر كثيراً من هذه القراءات خاطئة مما يعنى أن ثمة قراءة صحيحة استخدمها معياراً للتصويب والقياس -مما يبعد به عن نظريات النلقى التي تعد كل قراءة صحيحة - إلا أنه قد واجه مشكلة في تحديد ماهية القراءة الصحيحة إذ إنه أدرك بفطنته الدور المهم الذي يمثله السياق الذي ترد في إطاره قراءة النص لدى القارئ، لذلك جاء تعليقه على رفض بعض القراءات تعليقاً يصدر عن وعيه بأن قراءة القارئ للنص تحدها استراتيجيات قراءاته السابقة وعن وعيه كذلك بأن هامش الاختلاف بين قـــراءة وأخرى قائم وممكن يقول في رفضه لبعض القراءات: "ثمة قراءة أخرى ممكنـة تجعل من القصيدة شيئاً مختلفاً فليس غريباً أن يقرأ قلة القصيدة بمثل هذه الطريقة. إذ إنه إذا كان للشعر صفة لم يعد القارئ الحديث - السذى يستوحى أفكارم عن الشعر من فضلى القصائد المعروفة لورد زورث أوشيلي أوكيتيس أو

من شعر ائنا المعاصرين بدلا من ديردن وبوب - مؤهلاً للتعامل معها، فإنها روح الدعابة الاجتماعية الراقية، المثقفة والواثقة من ذاتها". (١٣٠)

وإذا ما رحنا نلتمس أثر مدرسة النقد الجديد على نظرية التلقى لدى الجيل التالى لريتشاردز وإليوت فسوف نلاحظ التأكيد على أهمية دور القارئ عند كل من كنيث بروكس ونورثروب فراى حيث بنص الأول بشكل صريح على ذلك في قوله: لا يستطيع إنسان في كامل قواه العقلية أن يتجاهل دور القارئ ولكنسه بشترط لذلك عدم المبالغة ختى لا تختزل دراسة الأدب إلى نوع مسن دراسة سيكولوجية القارئ. (١٣١)

وقد تنبأ فراى فى أواخر الخمسينيات بما يمكن أن نجد أصداء منه فى كلى من التفكيكية ونظرية التلقى حين تحدث عن تعدد المعنى Polysemous أو لا نهائيته."(١٣٢).

وإذا كان روبرت هولب قد تجاهل مدرسة النقد الجديد لعدم إمكانية إثبات التأثير الذى اعتبره أمراً معقداً وشرطاً أساسياً من شروطه فإن لويز روزنبلات Louise Rosenblat وهى واحدة من المنظرين لنظرية استجابة القارئ تعترف فى دراستها عن النظرية الجديدة Literature as Exploration، أنها استفادت من بعضض آراء ريتشاردز التى طورت اهتمامها باستجابة القارئ.(١٣٣)

كذلك فإن من الأصول النقدية للقراءة اجتهادات نقاد مدرسة جنيسف مسن أمثال جورج بوليه، جان بيير ريشارد، اميل شتأيجر وهاليس ميلر وكان هـؤلاء النقاد يقرأ ون النص الأدبى بوصفه تجسيداً شكلياً أو لفظياً لوعى الكاتب(١٣٤).

كذلك لا نستطيع أن نتجاهل مع هولب ما للناقد الأمريكي وايسن بسوت بسوت Wayne .C.Booth or دور في نظريات الثلقي، إن وين بسسوت يعد أحد المصادر الأساسية التي استقى منها إيزر مفهوم القسارئ الضمنسي Implied Author وكان بوث قد طرح مفهوم المؤلف الضمني Reader في النقد الأدبى عام ١٩٦١ حيث وجد مع آخرين أن دور المؤلف الحقيقي قد حسط من شأنه في التفسير النقدى بوصفه جزءاً من المقاربة النقدية الجديدة (١٣٥).

لقد كان بوث يعنى بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ، ولذا فقد انطوت تحليلاته على عناية بتشخيص وتعيين تلك الصلة، فأورز عمله هذا مجموعة من المفاهيم ذات العلاقة بتركيب القارئ نصياً، فقد طرح مفهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance ومصطلح وجهة النظر Point of فضلاً عن المؤلف الضمني عند بوث وهي مفاهيم قد ارتبطت باتجاه جماليات التلقي على ما سوف نرى لاحقاً.

كما أنه من الثابت أن ياوس قد قرأ ريتشاردز بدليل أنه حاول أن يتخطي حدود جماليات التلقى المؤسسة على علم النفس عند ريتشارز وهو يستشهد برينيه ولك، متفقاً معه، في نقده لريتشاردز فيما يتعلق بقصور هذا المنحى من

الفصل الشالث

الدر اسة في تفحص معنى العمل الفني، وما ترتب على هذا من اخترال منهج كهذا - على أحسن الفروض _ إلى دراسة اجتماعية للنقد.

ونستطيع الآن أن نعود إلى الأصول الخمسة التي حددها رويرت هولب في رصده للعوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقى:

أولا: تأثير الشكلانية:

وقد أرجعها هولب إلى ثلاثة عوامل رئيسية:

١- الإدراك الجمالي والأداة:

وذلك بتوسيعهم مقهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي وبتعريفهم للعمل الفنى بأنه مجموع عناصره فعند شلوفسكي Viktos وبتعريفهم للعمل الفنى بأنه مجموع عناصره فعند شلوفسكي Shklovskii أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهي واحدة مسن أدوات شمعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته (١٣٦).

ويخلص من هذا إلى أن الإدراك العادى باللغة اليومية يصبح إدراكا مألوفا وآليا فيقودنا إلى الإخفاق في رؤية الشيء على حقيقته ومن هنا فإن وظيفة الفن هي أن يجرد إدراكنا من عاديته وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى ومن هنا يصبح دور المتلقى بالغ الأهمية فهو الذي يقرر الخاصية الفنية للعمل (١٣٧). ومن هنا نستطيع أن نعتبر كتابات شلوفسكي قد أسهمت إلى حد كبير في نقلل اهتمامنا من علاقة المؤلف / العمل إلى العلاقة النص/ القارئ.

التغريب:

إن التعريب طبقا لرأى شلوفسكى يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تتزع الشىء من حقله الإدراكى العادى، وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسى فى الفن أجمع. وثمة وظيفتان أساسيتان للتغريب لهما فاعليتهما فيمسا شسرحه شلوفسكى من أمثلة مأخوذة من تولسنوى فى رواياته: كلستومر، والحسرب والسلام الأولى أن الأدوات تلقى الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها فى ضوء نقدى وجديد، ومن جهة أخرى فسان الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه.

وذلك بإرغامها للقارئ بشكل أو بآخر على تجاهل التصنيفات الاجتماعيسة من خلال لفته إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عنساصر الفن أى أن شلوفسكي هنا يقوم بصياغة مكون أولى من مكونات عملية القراءة وهو الأهسم بالنسبة لنظرية التلقى وهذه الخطوة تؤدى بدورها إلى جعل القارئ على وعسى بالعمل يوصفه فنياً خصوصاً حين تهتم الشكلانية بالحركات التي تحساول عسن وعي الكشف عن طبيعة الأدب من خلال الأداة ومن خلال ذلك يصبح لشعراء الطليعة وللهجائيين ولكتاب المحاكاة الساخرة أهمية خاصة (١٣٨).

الد النتطور الأدبي:

إذا كانت الأداة عند الشكلانين وخصوصاً شكلوفسكى ــ لها قدرتها على تغريب التصورات، وإذا كانت الممارسة الأدبية الآتية تقرر إلى حــد مـا هـو مألوف فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يأتى عن طريق رفض الطــرز

الفنية المعاصرة مما يؤدى إلى ثورة فنية دائمة نتعاقب فيها الأجيال والمدارس التى تحاول كل منها فى دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة (١٣٩).

وفي إطار مفهوم التطور الأدبي يطرح تنيانوف فكرتين على جانب كبير من الأهمية الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية حيست يرى أن التطور الأدبي إحلال نظام مكان آخر وهو يميز بين الوظائف الذاتية وهي التي تكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في نوع أدبي ما والوظائف المتزامنة وهي التي يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في عمل مفرد وهو بهذا التمييز استطاع أن يشرح ألوان الصراع المختلفة والإحالات وغيرها مما يطرأ من تغييرات على التقنية الفنية. (١٤٠)

والفكرة الأخرى فتتعلق بمصطلح السائد وهي تعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحمال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها تتراجع إلى الخلفية، لكى تعود فتظهر فيما بعدد فيي شوب قشيب (١٤١).

نانيا: بنيوية مدرسة براغ:

لقد كانت أعمال موكاروفسكى - أحد أهم مننطرى مدرسة براغ النبيوية - من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من السنينات والسنوات الأول من العقد السبعين. حيث ظهرت ترجمات ألمانية

لعدد كثير من كتاباته وحيثما كانت تذكر نظرية التلقى أو البنيوية فـــى ألمانيــا كانت إشارة إلى موكاروفسكى.

لقد كان موكاروفسكى واحداً من الشكلانين الذين يؤمنون بـــان التحليــل الأدبى لا ينبغى له أبداً أن يجاوز الحدود التى عينها العمل الأدبى ذاتـــه إلا أن رؤيته. "قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينات، فقد بدا يدرك أن التحليل الداخلى للنص أو حتى أخذ التاريخ التطورى للأدب فى الحسبان... لم يكن كافيا للتعامل المركب للعمل الأدبى، خصوصا فيمــا يفصـل بالعلاقــة بيـن الأدب والمجتمع" (١٤٢)

لقد شكل تفسير الواقع الاجتماعى والنص الأدبى الجزء الأكبر من نظريته وذلك حين اعتقد إن الشكلانية (الصرف) لا تنظر إلا النطور الداخلى والذاتى والأدب بوصفها نقيضاً للنقد التقليدى الذى كان يركز على الجانب الحيوى الخارجى وحده لذلك رأى أن البنيوية تمثل عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية "(١٤٣).

وإذا كانت أهم مبادئ مدرسة براغ كما وضعها موكاروفسكى تتمثل فى أن النفن طبيعة سيميولوجية وإن ثمة دوراً للفاعل الدلالي في الفكر الوظيف بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخرى فإننا نتوقف عند مفهوم (الفاعل الدلالي) حيث قد يتوسع معناه "حتى يشمل جميع المشتركين في الحديث ويرى موكاروفسكي أن "الآنا" أو الفاعل الذي يبدو على شكل ما في جميع الأعمال الأدبية والفنية لا يتجسم في هذا الشخص أو ذاك من الأفراد الواقعيين المكونين من لحم ودم، كما لا يتجسم في شحصية المؤلف،

وهذه هى النقطة التي تتمركز عندها البنية الفنية للعمل التي يمكن أن ينط رح فوقها ظل أية شخصية سواء كانت شخصية المؤلف أو القارئ" (١٤٤).

ومن هنا يمكن القول بأن موكار وفسكى استطاع أن يتخلص مـــن "وهـم الفاعل المستقل ذى السلطة المطلقة والأثر الشامل على جميع الأحداث" (١٤٥).

وبالتالي فقد رفض كل النظريات التي تحيل إلى علم النفس فتوحد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك (١٤٦).

وفى الوقت نفسه رفض النظريات التى تتعامل مع الفن بوصف مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى وذلك لأن الفن ليس تابعاً مباشرا للتطور الاجتماعى العتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التى تمارس تأثيرا ما على الأبنية الفنية، إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة مسن الفن نفسه هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سسبيه آلية بين الفن والمجتمع" (١٤٧).

وبهذا عن طريق رفض مدرسة براغ _ وموكاروفسكى على وجه الخصوص - النظريات التى تحيل على علم النفس والأخرى التى تعدد الفن انعكاسا للواقع الاجتماعي "أصبح العمل الفنى يحتل مكاناً فى السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية. وقد باشر موكاروفسكى هذا الفحص عن طريق تتقيقه النظر فى الطابع العالمي للعمل الفنى الذي يودى وظيفته طبقالموكاروفسكى بطريقتين، بوصفه علاقة موصلة، وبنية مستقلة فى وقست معاً (١٤٨).

وريما هذا ما دعاه لاعتبار العمل الفني علاقة مركبة أي حقيقة علامية وريما هذا ما دعاه لاعتبار العمل الفني علاقة مركبة أي حقيقة علامية Semiotic Fact - الخ) وإذا كان موكاروفسكي قد رفض نظريات الانعكاس الواقع الاجتماعي فإن ذلك لم يقلل أبدا في نظره من أهمية الجانب الاجتماعي الذي اعتبره مرتبطاً رتباطاً وثيقا بمفهوم المعايير الفنية، مما يجعله قريبا من جماليات التلقي حيث كتب يقول إن تناول مشكلة المعيار الجمالي في الإطار الاجتماعي ليس مجرد تناول ممكن أو مجرد تناول مساعد، ولكنه يعد وهو الجانب الفكري من المشكلة مطلبا أساسيا البحث حيث إنه يعيننا على التمحيص المسهب التعارض الجدلي بين تنوع المعيار الجمالي وتعدده وحقه في أن يكون صادقاً على الدولم (1٤٩).

ثالثاً: ظواهرية رومان إنجاردن:

من النقاد المحدثين من يرى أن الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو علم الظواهر)(١٥٠).

وقد نشأ علم الظواهر (الفينومينولوجي) عند إدموندهوسرل الذي كان يرى أن المصدر الأعلى لكل إثبات عقلى هو الرؤية أو حسب تعبيره هــو (الوعــي المانح الأصلى) لذلك كان منطلقة الأول أنه ينبغى الاتجاه إلى الأشياء ذاتــها أى إلى المعطيات التي نراها أمام أعيننا وهذه المعطيات تسمى ظواهر لأنها تظــهر أمام الوعى ولا تدل كلمة (شئ) على أن هناك شــيئاً مجـهولا يوجـد خلـف الظاهرة، والفينو مينولوجيا "لا تشغل نفسها بالبحث عن ذلك، وهي لا تتجـه إلا

إلى المعطى، بدون أن تهتم بالتمييز بين ما إذا كان ذلك المعطى حقيقة أم وهما، فمهما يكن الأمر فإن الشيء هذاك وهو معطى" (١٥١).

وبتعبير واضع فإن هوسرل يذهب إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشىء، وهذا الشىء الذى يبدو لو عينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا خصائصها العامة أو الجوهرية (١٥٢).

ولقد كانت النظرة الموضوعية عند هوسرل مثارنقد عند مارتن هيدجر إذ رأى الأخير أن الكائن الإنساني له وجود متعين يمتزج بموضوع وعيه نفسه فضلا عن أن التفكير يكون دائما في موقف، فهو تفكير تاريخي دائمها، على الرغم من أن صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجي الاجتماعي بل إلى التاريخ الداخلي الشخصي وقد انتفع جادا مر بهذه الفكرة حين قام بتطويرها أدبيا في كتابه الحقيقة والمنهج الصادر ١٩٧٥ (١٥٣).

"حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل وقد وجد رومان انجاردن ميراثا فلسفيا ضخما عند كل مسن أسستاذه هوسرل في فلسفة الفينومينولوجيا بالإضافة إلى تأثره بالاتجاه التقسيري عند الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر.

من أجل ذلك فقد عرض إنجاردن لمشكلات الأعمال الأدبية مسن خسلال الهتماماته الفلسفية الواقعة في باب التنظير وله كتابان مهمان يسهمان في تطور

نظرية التلقى فيما بعد وهما: The literary work of Art وقد صدر سنة الطرية التلقى فيما بعد وهما: The literary work of Art وقد ارتبطت در استه المثالثة والواقعية حيث يقع العمل الفنى الأدبى عنده خارج هذه القسمة الثنائية (١٥٤).

وذلك بمعنى أنه عمل ليس معينا بصورة نهائية كما أنه ليس مستقلا بذاتسه بل هو عمل يعتمد في الأساس على فعل الوعى لذلك فهو يرى "أن العمل الأدبى كيان قصدى صرف أو خاضع لقوانين مختلفة" (١٥٥) وكأنه بهذه الفكرة يقوب كثيراً ممن يركزون على النص في ذاته مثل الشكلانين الروس ومدرسة النقسد الجديد في أمريكا ولقد كان لإنجاردن بعض المفاهيم مثل: بنية المبهم أو عسدم التحديد، ومفهوم التعيين بالإضافة إلى اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ مما كان له تأثير كبير على مدرسة كونستانز الألمانية وقد كانت البونقة التسى انصهرت فيها نظرية التلقى.

مفاهيم: بنية البهم، التحقق العياني، التجسيد:

لما كان العمل الأدبى يمثل عند إنجاردن كيانا قصديا خالصا أو تابعا لغيره يعتمد على حدث الوعى الذى يتميز به عن كل من الأشياء الواقعية والمثالية فقد اعتمدت نظريته على أركان أربعة كل منها يؤثر فى الأركان الأخرى غيره.

١- طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية.

٢- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال مثل الكلمات والجمل أو الوحدات المكونة من جمل.

٣- طبقة الأوجه المعروضة.

٤- وجهات النظر المؤخرة.

يقول هولب إن هذه القواعد الأربع "تشكل ما يسميه انجـــاردن "بالبنيــة المجملة" التى ينبغى أن تستكمل بواسطة القارئ وتنطوى الأشياء المعروضة فى العمل الأدبى على مواضع أو نقاط أو مواقع تتسم بالإبهام" (١٥٦). "ومع أن لكل طبقة من هذه الطبقات دوراً أساسياً فى العمل وتملك قيمة جمالية خاصة بها فهو يضعها فى نظام هرمى إذ يعد طبقة وحدات المعنى الطبقة الرئيسة" (١٥٧).

ولقد فسر إنجاردن استخدامه لمفهومين يتمحوران حول العلاقة بين النصص والقارئ ألا وهما التحقق العياني والتجسيد. ويعنى انجاردن بــــالمصطلح الأول "النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغلت أو الجوانب المهملة (١٥٩) وهو يميز بهذا المفهوم بين شيئين الأول الصـــورة المفهومة للعمل الأدبى والآخر بنيته الهيكلية. عن طريق ممارسة التحقق العياني يجد القراء فرصة لتشغيل مخيلتهم أما بالنسبة للمصطلح الآخر ونعنــى مفهوم التجسيد فإنه "ينطوى على نوع من التعالى شأنه شأن العمل الأدبى نفسه، ذلــك أن التحقق العياني يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبى ومن ثم فــان تجسيدات أي عمل كثيرة و لا يمكن حصرها على حين يظل العمل نفسه ثابتـا لا يتغير وبالتالي يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التي يلحقها القــارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه الفراغات" (١٦٠).

وبناء على ذلك نجد انجاردن يفرق تفريقا حاسما "بين البنية الثابتة للعمل وما يقوم به القارئ في تحقيقه لهذه البنية، فالصور التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى أخرى. وأيا ما كان الأمر فإذا كانت فكرة تمييز العمل الأدبى وتحوله إلى مصور ملموس من أهم أفكار إنكسار دن في جميع مؤلفاته طبقا لوليم راى (١٦١). فإن كتابه عمل الفن الأدبى لا يتطرق إلى التفاصيل الدقيقة لكيفية تكوين الكيان العضوى لعملية التحويل إلى الملموس من مجموعة المواضيع ذات المعالم الواضحة بيدا أن ناقداً أوربيا هسو إيسزر استطاع – بعد ثلاثين عاما – أن يطور أفكار إنجاردن لهدف الوصسول إلى طريقة صالحة للنقد تعتمد على نظرية من نظريات القراءة.

رابعا: 'هير مينوطيقا جادامر:

لقد اسهم مارتن هيدجر Martin Heidegger في تطويره لبعض أفكار أستاذه هوسرل Husserl سما كان له اثر في النظريات النقدية التي تركز في دراستها على القارئ. ونستطيع أن تجمل هذا الأثر في فكرتين أساسيتين وجدناهما عند جادامر الأولى حين رفض هيدجر فكرة هوسرل الموضوعية التي تقول بأن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعي دائما وعي بشيء وهذا الشيء الذي يبذو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا. وتعديل هيدجر لهذه الفكرة يتمثل في أن تفكيرنا لا بد أن يكون في موقف فهو تفكير تاريخي داخلي – أي بالمعنى الشخصي – لا التاريخ الخارجي الاجتماعي.

الفكرة الثانية ترتبط بتحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى حيـــث يرى هيدجر أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها وبالتــالى فإنه في إطار إعادته التفكير في مسألة الوجود استطاع أن ينتقد احتكــار العلـم لمعرفة الحقيقة.

وكان هانز جورج جادامر Hans Georg Gadaner أحد تلاميذ هيدجـــر الذين تأثروا بفكره فقام "بتطبيق مدخل هيدجر الموقفي على النظريــة الأدبيـة وذلك في كتابة "الحقيقة والمنهج" (١٩٧٥) حيث ذهب إلى أن العمل الأدبــــــي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال(١٦٢) خصوصاً عند ياوس في اعتماده على نظريـة التـأويل Hermeneutic فيما ذهب إليه جادامر من أن كل تفسير الأدب الماضي ينبسع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية، إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيههما وأننا نسعى في الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابسة عنها في حواره الخاص مع التاريخ وذلك لأن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة ما بالماضني، وفي الوقت ذاته لا يمكننا إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة (خاصة) بالماضي مهمة لا أمل فيها وبناء على ذلك فإن نظرية التأويل تنظر إلى الفهم من حيــــث هــو انصهار للماضي والحاضر معا بحيث لا يمكن أن تتحرك إلى الملضي دون أن نأخذ في الحاضر اعتبارنا(١٦٣).

وإذا كان روبرت هولب يرى نوعاً من المفارقة فى تأثير جــــادامر فــى نظرية التلقى فما ذلك إلا لأنه انتقد المنهجية العلمية فى كتابه الحقيقة والمنــهج فى حين أن المنهجية تلك هى أشد ما يكون أصحاب التلقى فى حاجة ماسة إليه. لقد كان جادامر كما كان أستاذه هيدجر يشكك فى سيطرة العلم وادعائه احتكــار معرفة الحقيقة.

لذلك فإن كتابه السابق الذكر "يطرح الهيرمينوطيقا لا من أجل تقديم منسهج جديد أفضل، بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة" (١٦٤).

لقد طرح الهيرمينوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمى إلى نقد النقد، يهدف تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية تدعى الاحتكار للمعرفة لذلك يرى هولب "إننا يمكننا أن ننظر إلى عمله على الوجه الأفضل بوصفه محاولة للوصول بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية"(١٦٥).

وبذلك يكون كل من هيدجر خصوصا في كتابة "الوجود والزمن" (١٩٢٧) وجادامر متأثراً بأفكار هيدجر في كتابه (الحقيقة والمنهج) "قد أعساد الاهتمام بالفهم الكلى الجامع للوجود وللنص وآثار التساؤلات حول النمسوذج المعرفسي العلمي الذي كان يشكك في كل إمكانات التعرف التي تقع خارج نطاقه" (١٦٦) وهذا مما يؤكد نزوع نظريات التلقى لتلافي ما وقعت فيه النبيوية من اعتمادها على العلمية البحتة وما أدت إليه من المحايدة النصية والتجاهل المتعمد للعلاقات التاريخية والاجتماعية الخارجية عند حدود النص.

خامسا: سسيولوجيا الأدب

على الرغم مما قدمه لنا جادامر في رويته التفسيرية مما أفاد في فحصص النصوص الأدبية مثل: أفق التوقعات، والتاريخ العملى فإن عمله يظل أقرب إلى المجال الفلسفي المجرد خصوصا في تركيزه على الصدور الستراثي واختيار الكلاسيكي دائما بوصفه مثالا للتاريخ العملي.

لذلك فقد "أدان النقاد بحق إهمال جادامر .. علاقات القوة الكامنة فـــى أى نص يتداوله المجتمع أو أى تبادل اجتماعي، وبما أن اللغة نفســـها ليسـت أداة حيادية فإن نموذج جادامر الحوارى، وربطه المثالى بين الماضى والحــاضر كما لو كان حديثا متبادلا بين اثنين من المتكلمين هو تشويه لما يحدث حقا فـــى عملية الفهم، وهو في ذاته ذريعة إيديولوجية كذلك، تؤدى إلى تعمية العلاقــات الاجتماعية التي يتم التواصل من خلالها" (١٦٧) وباختصار نستطيع القول بــأن جادامر عجز أن يضيف منظور الجتماعيا إلى إطاره النظرى العام بحيث ظــل ذلك منفذ الضعف في منهجه لذلك فإنه عندما يحلل النصوص سواء الشـعرية أو النثرية فإننا نرى أن فكرته عن الوجود في العالم ربما تؤدى إلــي إنتــاج نقــد فلسفي من قبيل أشد القرارات النقدية الجديدة عزلة عن التاريخ" (١٦٨).

ويبدو أن الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية المنتقد في تفسير جادامر الوجودي هو تلك المهمة التي انيطت بما سمى علم اجتماع الأدب - على ما يرى روبرت هولب - إذ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور في المانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطورا كبيرا حتى إنه لن يثير الدهشة أن

يكون المرهصون بنظرية التلقى ذووا الاتجاه الاجتماعى قلسة نسادرة" (١٦٩). وعلى الرغم من قناعة هولب بهذا فإنه يعرض لأعمال ثلاثسة مسن منظريسن اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب.

اء لوفنتال وعلم الاختماع النفسى:

كان هم لوفنتال هو الكشف الأكثر تعمقا عن الخصائص الاجتماعية في سعيه لإيجاد بديل للدر اسات القائمة على التجريب مثل فقه اللغة الصرف وجمع المعلومات وذلك البديل يكون عبر الدر اسات المتعلقة بالتلقى النفسى في نطاق البنيات الاجتماعية سعيا وراء إمكانية قيام علم للجمال (الاستطبقا) بوصفه حقلا معرفيا "فبدون سيكولوجية الفن ويدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكولوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقى أضلاعه الثلاثة لن يكون هناك جمالية شعرية" (١٧٠).

ومن هنا فقد اهتم لوفنتال بعلم النفس الفرويدى واعتبره أمراً لا غنى عنه لدراسة سيكولوجية التلقى بحثا في مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى.

وقد أكد لوفنتال أن ما للعمل الأدبى من تأثير يرجع إلى كيانسه الخساص فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله إلا أن الممارسة الإنسانية تخضع إلى حد كبير لشروط مسبقة.

ولهذا السبب ينطوى تحليل تلقى عمل ما لأحد المؤلفين على فهم مسيرة الحياة فى المجتمع ثم إن الأدب _ من جانبه يتداخل في المجتمع بطريقة مركبة، فهو من جهة يلبى لدى فئات اجتماعية بعينها الحاجات النفسية التى قيد تهدد النظام الاجتماعى فى حالة عدم تلبيتها" (١٧١).

ومن جهة أخرى فإنه لن يكون من الجدلية في شئ تقليص وظيفة الفن بحيث يقف دوره عند تحقيق السلام إلايديولوجي والنفسي ومن ثم فإن التلقين عند لوفنتال "يستازم قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا على السواء: فهو يستازم الأيديولوجي، كما يستلزم مقاومة الأيديولوجي، ويستلزم إشباع الحاجات وتنحية هذا الإشباع على حد سواء" (١٧٢).

لا جوليان هيرش ومنهوم الشهرة:

كان مما يشغل هيرش في مشكلات التاريخ تساؤلات مثل لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، تسم ما العوامل التي تزيد من شهرته أو تقلل منها؟ وقد انطلق هيرش في كتابه عن "أصل الشهرة" من دراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة وكذا سبب نشأته. كانت الدراسات السابقة حول تفسير الشهرة تهتم بكيفية ظهور الأفراد المتميزين فضلا عما يحدثونه في أزمانهم وجاء هيرش لينقل التركيز من موضوع الفرد المتميز إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة أي من وجهة نظر المتلقى لا الباث.

لذا كانت الشهرة غند هيرش تستتبع بالضرورة اعتراف الجماهير ومسن أجل ذلك يعول هيرش على المؤسسات التي تسهم في الاعتراف بالتمييز أهمية بالغة لأنها تعد من أكثر الطرق شيوعا في تأسيس الشهرة والإبقاء عليها علسي مدى الزمن. "والواقع أن تلك المؤسسات لا تشكل فحسب وجهات نظر السذات و آراءها، ففي حالات بعينها حتى عندما تتم بطريق مصادفة مسا صياغة رأى مخالف، سيرفض هذا الرأي لمجرد اختلافه عن المعهود" (١٧٣).

ويضرب هيرش مثلا لدارس شكسبير الذى قيل لسه مند الطفولة إن شكسبير هو أعظم كاتب إنجليزى، ثم قرأ بعد ذلك فى المجلات ما يؤيد ذلك من عبقرية شكسبير وريادته لفن الدرامة يقول هيرش عن هذا الدارس إنه "لا يمكن أن نتوقع لديه شيئا سوى الإعجاب بالشاعر الإنجليزى، ويكاد يكون من المحلل الإفلات من الموروث الواسع النطاق من الحماسة فقوة الموروث الاجتماعى تلقى بثقلها الكبير على باحث المستقبل إلسى حد أنه لا يستطيع الإفلات منها" (١٧٤). وربما وجدنا ما يدعو إليه هيرش من الحاجة إلى در اسه السير بوصفها ظواهر يشبه كثيرا من تلك التصريحات التى سنجدها بعد قليل عند أصحاب نظرية التلقى..

الدليفين شوكنج ونكرة الذوق:

وإذا كان هيرش قد اهتم بشهرة الأفراد فإن شوكنج افترض أن مفتاح فهم تاريخ الأدب يقوم أساسا على دراسة الذوق. والذوق عند شوكنج "يشير إلى قدرة عامة على تلقى الفن: إلى علاقة بالفن تتعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لمدى إنسان ما أو هى على أى حال علاقة تنطوى على الوجود الإنساني نفسه فسى أعمق أعماقه "(١٧٥).

كما أن الذوق هذا لا يعد خاصية ثابتة على مر الزمن أو قاعدة كونية، بل الأحرى أنه شئ يتبدل مع تغير الزمن داخل المجتمعات، وبتعلق الذوق بسروح العصر فإنه يعد مسئو لا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التقنين لهم بل مسئو لا عن الأدب الذى كتب فى ذلك الزمن، ومن ثم كانت در اسة تاريخ السذوق مسن الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب.

وكما أكد هيرش سابقا على أهمية المؤسسات في صناعة الشهرة نرى شوكنج يحرص على مثل هذا في تأكيده على أهمية تلك المؤسسات ولكن فسى الإسهام بدور في تكوين الذوق في حقبة بعينها. وأياما كان الأمر فإن أهسم مسا أسهم به شوكنج - طبقا لروبرت هولب - يتعلق بالسؤال عن الكيفية التي نحدد بها الذوق السائد في حقبة ما.

وهو يرجع ذلك إلى الطبقة الحاملة للثقافة في المجتمع المكونة من أولئسك الأنماط من الناس الذين يروجون الذوق حيث يعتمد عليهم الفن اعتمادا كبير الأنماط من المهم عند شوكنج أن "قدرة هذه الجماعات على تأكيد ذاتها تعتمد كذلك على مدى السلطة التي يستطيعون ممارستها في البنية الاجتماعية ويتمثل ذلك في مدى سيطرتهم على آلية الحياة الفنية، وهذه السيطرة تحمل على الوجهين المادى والمعنوى وبناء على أفكار شوكنج نستطيع أن نخلص إلى أن الجيد من الأعمال ليس هو ما يفرض نفسه في الموروث وللأحرى أن ما يظل بالبقاء هو الذي سيعد فيما بعد جيدا. (١٧٦)

وإذا كان روبرت هولب يرى أن أصحاب نظريات التلقى لـم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب وأن العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقى لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنها مجرد علاقة علة بمعلول فإنسا لا نستطيع أن نتجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية. لقد ذهبت الدراسات في علـم الأدب حول نشأة الآثار الأدبية إلى أن المجتمع لا يتدخل في الإنشاء الأدبى من حيست هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاهـا ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بعد اجتماعى

مجسم فى القراء وفى عملية القراءة. (١٧٧) ويبحث علم اجتماع الأدب فسى المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقنوات اتصال وظسروف الإنتاج والنشر وما إلى ذلك.

وفى ضوء هذا يذهب ربير سكاربيت R..Escarpit وهو أحد المؤسسين لعلم اجتماع الأدب إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء فسهو عندما يصنع أثره الأدبى يدخل به فى حوار مع قارئه "وللكاتب من هذا الحسوار نوايا مبينة يريد إدراكها، فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو بالإشارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس، ومما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله." (١٧٨)

ومن المعروف بطبيعة الحال أن النشر يعد خروجا بالعمل الأدبسي إلسى قرائه ومن هنا رأى اسكاربيت أن "حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التسسى تتشر فيها، إذ هى، فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مسع القراء".(١٧٩)

وأياما ما كان الأمر فإن ما عرضه روبرت هولب في سسيولوجيا الأدب ومن خلال ما قدمنا فيما سبق نستطيع القول بأن الفارق المميز بينها وبين مساجاء في نظريات التلقى على ما سوف نرى يتمثل فسى أن سسيولوجيا الأدب على اختلاف الاجتهادات اكتفت دائما بالقارئ الكائن خسارج الآثار الأدبية موضوعا لها أي أنها اهتمت بالقارئ الفعلى الذي يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيه.

القارئ ومفعوم القراءة

لا شك أن مفهوم القارئ أو القراءة قد أخذ معناه مسن عدة منطلقسات نظرية متباينة، وإذا كان الدارسون قد اعترفوا بأن للأثار الأدبية ظروفا - تسبق نشأتها - قد أثرت فيها، وإذا كانوا لم يرفضسوا أن تكون لخصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية في إيداع الأثر الأدبي فإن الشيء الذي أجمع عليه هؤلاء الدارسون هو أن التاريخ الذي يعيشه الأثر الأدبي يعد بحسق هو تاريخ استمراره في تحريك السواكن، بمعنى أن يظل كما هو، وفي الوقت نفسه فإنه يتجدد باطراد من غير أن يطرأ عليه البلي (١٨٠).

ولقد كان القارئ والكاتب من القضايا التى طرحتها الأبحاث المعاصرة متساءلة عن ماهية كل منهما ودوره، ذلك الدور الذى يضطلع به فسى الإبداع الأدبى، وعن مكانته في الأثر ذاته، فما علاقة القارئ والكاتب بعملية القراءة؟

بناء على ما جاءت به نظرية التخاطب ــ وقد تحدثنا عنها سابقا ــ فقــد خلص الدارسون إلى أن الباث في الآثار الأدبية ليس بالضرورة هو ذلك المؤلف الذي نعرفه تاريخيا، ربما يكون الراوى حينا، وربما ضرب من الأنا للمؤلــف حينا آخر، وإذا كان الباث شيئا آخر غير المؤلف فإن ذلك يستلزم بــالضرورة، أن يكون القارئ شيئا آخر غير القارئ الفعلى أيضا، إنه قارئ في النص يوازى الراوى حينا وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوى عادة، وإنه قارئ ضمنى في الأثر حينا أخر، يتجسم في الدعوات والإشارات والتاميحــات التــى تحب القارئ على ملء فراغات النص من عندياته" (١٨١).

ومثل هذه الإشارات والتلميحات لتكثر في الآثار الأدبية المعاصرة بحيث أصبحت إحدى سماتها البارزة "إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويرا كبيرا على وظيفة القارئ عندما جعلت منه طرفا في النص توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه". (١٨٢)

وسنرى بعد قليل كيف أن ولفجانج إير، وهو أحد أقطاب التلقسى "WOLFGANG ISER"، يرى أن المؤلف في حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوى دائما على فراغات لا يملؤها إلا القارئ." (١٨٣)

ويتساءل جير الدبرنس "Gerald prince" لماذا نبذل جهدنا عند در اسات الروايات في التمييز بين الأنواع المتباينة للراوى (العالم بكل شئ غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمنى الخ) ولا نطرح الأسئلة قطعين الأنبواع المختلفة للشخص الذي يتوجه إليه الراوى بالخطاب؟ (١٨٤) ويطلق عليه برنس مصطلح المروى عليه والقارئ وذلك المروى عليه والقارئ وذلك المروى عليه والقارئ وذلك لأن "الراوى قد يحدد المروى عليه بمصطلحات الجنس (سيدتى العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ في كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج) ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوى، فقد يكون القارئ الفعلى عامل تعدين شابا أسود يقرأ في فراشه". (١٨٥)

ويضيف برنس إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز عن القارئ الفعلسى (نوع القارئ الذى فى ذهن المؤلف عندما يطور القص، والقارئ المثالى (القسارئ البصير تماما الذى يفهم كل حركة من حركات الكاتب). (١٨٦)

وبطبيعة الحال إذا كان للنص الأدبى مؤلف وراوى وكاتب وكدذا على الوجه المقابل له قارئ فعلى وقارئ ضمنى وقارئ متوهم فقد ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمنى بين الأطراف الحاضرة فيها وهو جدل نعيشه أثناء القراءة (١٨٧).

وأيا ما كان الأمر فإن أبرز ما وصلت إليه عنايـــة الدارســين بالقــارئ والقراءة هو نظرية "جماليات التلقى" (Reception Theory) وقبل أن نتعـرف على النظرية من خلال أهم أعلامها أود أن أتوقف عند نقطتين الأولى أفرق فيها بين أمرين ربما يخلط بينهما، ذلك أن ثمة اختلافا ما بين نظرية جماليات التلقى كما جاءت عند روادها ياوس وإيزر وبين نظرية استجابة القارئ Respone .

يقول جاك لينهارت "أذا لا استخدم مصطلحات مدرسة ياوس مدرسة كونستانس أو المدرسة الألمانية ضمن مقياسى أن المسائل مختلفة، فنظرية الاستقبال التى بلورها هى نظرية تشكل القارئ المثالى انطلاقا من النص، بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية والبلاغية للنصس يمكن أن تفترض قارئا معينا أو ضمنيا: أى قارئا يقع على أفق الانتظار، إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي للانتظار بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة هذا القارئ المحسوس بالذات" (١٨٨).

لذلك فإن جماعة كونستانس بألمانيا لا يقومون بأية تحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ وماذا ينتظر من العمل الأدبى ويضيف لينهارت واصفا منهجه (استجابة القارئ) وهو مغاير بالضرورة – قائلا "أما أنا فقد انخرطت منذ حوالى العشرين سنة في بحوث ميدانية حول القراءة، وهدفت من ورائسها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبى التحوير والتغيير نتيجهة ممارسات القراءة وبالطبع لكى أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغى على القيام بتحريات معقدة. فالتحرى الأول الذي قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحريا مقارنا شمل فرنسا وهنغازيا وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج نقافتان مختلفان نفس النص وبشكل مختلف". (١٨٩)

وقام جاك لينهارت مع فريق عمل بدراسة أخرى شملت ألمانيا - أسبانيا - فرنسا بهدف معرفة كيف يقرأ القراء الكتاب الواحد، وقد اختاروا رواية (لاغوثا كريستوف) الكاتبة المعاصرة التى تعيش فى سويسرا وكانت أهم أهداف هذا التحرى الميدانى محاولة الإجابة على بعض الأسئلة: كيف أن جمهور كل بلد من هذه البلدان الثلاثة يطور نظاما خاصا من الفهم والتقييم مختلف عن الآخرين وبتعبير آخر.

يقول "إذا أردنا أن نفهم ماذا يعنى الأدب كسيرورة إنتاجية وقرائية حية فى مجتمع ما فإنه ينبغى علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه السيروة ــ من وجهة نظر مستهلكيه أى القراء" (١٩٠).

أى أن هذا الاتجاه يدخل فى إطار ما يمكن أن نسميه سيسيولوجيا القراءة وأنه يعد بشكل أو آخر امتدادا لما كان يفعله لوسيان جولدمان، وربما هذا الالتباس بين جماليات التلقى واستجابة القارئ هو ما دفع بول ديمان إلى القول وفي مقدمة كتاب ياوس نحو جماليات للتلقى بعد أن ذكر الكلمة الدالمة على التلقى بالألمانية :Rezeptionastbetik أن الكلمة لا تكاد تعطى معناها بسهولة عند ترجمتها إلى الإنجليزية، نحن نتكلم عندنا عما يسمى بنقد استجابة القارئ (۱۹۱). أما النقطة الأخرى التي أود التوقف عندها فهي ثنائية القارئ / الجمهور أن اختلافهما يأتي من اختلاف مستهلكي الأدب من المتلقيان وفسى حوار مع ادونيس قال:

"ليس لى جمهور، ولا أريد جمهورا" ثم قال بعد ذلك بقليل "المخلاقون لهم قراء" (١٩٢) إذن ثمة فرق بين الجمهور والقراء إن "الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقى، إلى أفق عام من التكوين النفسى والذوق والمعرفى، كتله يحركها الشبه لا الاختلاف، فى الروح العامة لا الخصائص الفردية، بهذا المعنى الجمهور يستسلم فى تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزا واضحا للتنوءات الشخصية وفردية الاستجابة (١٩٣). إن تلقى الجمهور للشعر يعد ضربا من الشعور الجماعى المتضامن بطريقة عضوية للاحتفاء بالعمل الشعرى، وليس غريبا أن يكون للافتتان المتسرع من قبل بعض الجمهور دور فى انتقال عدوى الإعجاب، ومن هنا فإن الجمهور هو الطرف الآخر الذى تسلكه القصيدة – عن طريق الشفاهية – منبثقة من منبعها الأول: الشاعر.

وجود الجمهور بهذا يعد بقية من بقايا الفعالية الشفاهية التى ظلت تحكمهم الذوق العربي وما تزال إلى حد بعيد.

بناء على ما سبق نستطيع القول بأن مسيرة التلقى والاستجابة التى تقطعها القصيدة فى إطار مصطلح الجمهور تكون فى اتجاه واحد من الشماعر والسى الجمهور دون أن يتاح لهذا التوجه أن يرتد إلى المبدع (١٩٤).

الشاعر الجمهور.

بينما نجد أن مفهوم القراء يسير في اتجاه معاكس، حيث إنه إذا كان الجمهور تجسيداً لاتجاه شفاهي يعتمد فيه النص على خصائصه الصوتية فإنه في إطار مفهوم القراءة يكون الاعتماد على الخصائص الكتابية وتشكلاتها الخطية. وإذا كان الجمهور يأخذ صفة الجماعة التي يمكن أن نقيس استجابتها مجتمعة فإن القراء "ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخاً. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض أو هم عموماً تجسيد لفردية التلقي وخصوصيت، يلمسون القصيدة لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً، يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه واستيعاب تفاصيلها، ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقي، وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصية. وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية طريق لا يقبل العودة فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص" (١٩٥).

إنن تكون المعادلة: القارئ التفاعل النص

إن الطريق هنا لا يربط بين الشاعر والجمهور، كما فى الحالة الأولى بــل بين النص وقارئه، ولا يتخذ هذا الطريق وجهة واحــدة بــل يســلك اتجــاهين متعاكسين يغذى أحدهما الآخر، ينمو وينميه فى آن معاً (١٩٦).

لم يعد دور المتلقى دوراً سلبيا استهلاكيا فى صلته بـــالنص، ولــم تعـد استجابته للنص استجابة عفوية ترضى تعطشه الجمالى، وتشبع فيه نزوعه إلــى التلقى الشخصى الممعن فى كثافته وفرديته فى آن، بل أصبـــح هــذا القــارئ مشاركاً فى صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقـــدى برمتــه مؤثرة فى النصوص القادمة لأن عمليات التلقى المستمر تشكل وجدان المبـــدع والقارئ معا، وتنمى إحساسهما بأبعاد النص العميقة التى تظل تعطــى دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل فى دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعــد بدورها إساءة قراءة أخرى.

وهكذا اشهدنا مع بدايات النصف الآخر من هذا القرن اتجاها نقديا مؤشرا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته تلنص الإبداعي وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات ذلك هو نقد جماليات التلقي.

جمالعات التلقي

لقد عرفت نظرية جماليات التلقى "التقبل" منذ نشأتها فى ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى كثير من الدارسين كما أثارت حولها نقاشات ثرية جلداً. وإذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممتليها وأشهرهم هانزروبرت ياوس (H.R. Jauss) وفلفجانج إيزر

(WOLFG ANG ISER). ومن خلال هذين العلمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقى نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبسي الحديث الكثيرة المتباينة.

أولا: هانزروبرت باوس:

لقد كان ياوس (Jauss) واحدا من مجموعة مسن الأسساندة الأكساديميين بجامعة كونستانس الذين يضربون على وتر واحد طبقا لبول ديمان (١٩٧). بل كان ياوس عضوا بارزا في مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية وقد اشستهرت بهذا الاسم لأن كثيرين من أعضائها درس أو كان عضوا بجامعة كونسستانس بجنوب ألمانيا. وهذه المجموعة من العلماء ذوى الآراء الحسرة شسكلوا وحدة فكرية تعبر عن اهتمامسات منهجيسة واحدة سسمحت بقدر مسن التسوع والاختلاف (١٩٨).

كانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني القديمة بعد أن لم تعد هذه القوانين مقبولة بالإضافة إلى وصول النقد الأدبي إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره وكذا بداية الثورة على المنهج النبيوى الوصفى، وقد شرح روبرت ياوس في مقالة له بعنوان "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية" نشرها في سنة ١٩٦٩، العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقى في المانيا (١٩٩) كان من أهم ما جاء بها ما يلي:

١- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير في النموذج مما جعل جميسع
 الاتجاهات -على تباينها - تستجيب للتحدى.

- ٢- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليديــــة السائدة والإحساس
 بتهالكها.
 - ٣- حالة الفوض والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.
- ٤- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوى إلى حدد لا يمكن قبولسه واستمراره. وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفى للنبيوية.
- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع / العمل/ المتلقى) (٢٠٠).

"وقد ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقويسم جديدة المنساهج التعليم في مجال الأدب واللغة، وهناك وثيقة صدرت عام ١٩٦٩ تحت عنسوان: (وجهات نظر الدراسة جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حقل الدراسات الألمانيسة بوصفه تخصصاً ضاراً، وتحاول العثور على حل التعاسة المهيمنة، ولما كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقالات فقد ختمت بمذكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية والأدب) تقترح إحداث تغييرات جذرية في البرامج الأكاديمية وقد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظرى التلقى مثل ياوس وإيزر وسيجفريد شفت" (٢٠١).

كان مقال ياوس سابق الذكر المعنون بـ "التغير في نموذج الثقافة الأدبيـة" قد "ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات (توماس مان) فـي بنيـة الثـورات العلمية وصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية" (٢٠٢). حيث يستعير

ياوس من توماس كون مفهوم الطبيعة Paradigm الذى يشير إلى الإطار العلمى التصورات أو الفرديات الفاعلة من عصر لعصر، وذلك يعنى أن العلم يظل يقوم بعمله التجريبي حيث يفترض حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة وهذا ما سيتضح أكثر في فهم تاريخية الأدب من منظور التلقى التي تفرد بها ياوس عن غيره من مؤرخى الأدب وكذلك على تأثره بنظرية دانتو Danto عن الطابع المؤقست للمعرفة العلمية، والتوسع الذي أدخله عليها كارل جورج فابر في نظريته عن النمسو الكمى الذي يتبعه تغير كيفى" (٢٠٣).

وياوس في موقفه المعارض لمن ينظر إلى العمل الفني بمناى عن ترايم تدريجي تاريخيته يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجبال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه ققزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة (٢٠٤) وقد استشهد على خطأ النظرة المعادية للتاريخ الأدبى بما أسماه المفهوم اللأسطوري للتراث، لذلك نراه يقرر أن النموذج الذي وجهسه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدر اسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملائمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، فكل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التسي يتناول نقاد الأدب وفقا لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أي نموذج يعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التسي يسراد تقسيرها على السواء" (٢٠٥).

وبناء على ذلك فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التى ينبغى له الوفاء بسها منهجياً في إطار نموذجه الجديد والذى يسمى عادة بالنموذج الرابع* في النقاط التالية (٢٠٦).

- ١- انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى،
 شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعى.
- ٢- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط إلـــذى لا يكــاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).
- ۳- اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirkung) (لا تكسون مقصورة على الوصف) وبلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب "الطبقة العليا" بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصية بوسائل الاتصال الجماهيري.

وإذا كان ياوس على النقيض من رواد نظرية التلقى الذين كانت همومهم فلسفية إلى حد بعيد فإننا نلاحظ اهتمام ياوس بمسائل التلقي يرجع إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ ويوسع الدارس إذا أراد أن يتتبع ذلك عند ياوس أن يعود إلى بحث عنوانه:

Literary History as-achallenge to literary Theory.

أو تاريخ الأدب بوصفه تحدياً لدراسة الأدب وقد دعمه ببحث آخر تحت عنوان: History of art and pragmatic History

أو تاريخ الفن والتاريخ النفعى، وقد تم نشر الاثنين معاً ضمن كتابه المعنون بـــ Toward an Aesthetic of reception أو نحو جماليات للتلقى.

لقد بدأ ياوس يركز على السمعة السيئة التي أصابت تـــاريخ الأدب حيـث يقول: "إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الاتحدار الدراسي، بل لقد اختفي التــاريخ الأدبي تماماً من المقرر الدراسي في الجامعة (٧٠٧). ولقد عــزا يــاوس أزمــة الأدبي تماماً من المقرر الدراسي في الجامعة (٢٠٠٧). ولقد عــزا يــاوس وهدف الأدب محاولاً وصل الماضي بالحاضر" (٢٠٨). كــان اهتمام يــاوس وهدف الأساسي هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، وكـــان ذلك ينبني على أمرين: (٢٠٩).

الأول: أن الأساس المنطقى للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، بخاصة حين يؤخذ في الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

الآخر: المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاما.

ويعلق روبرت هولب على ذلك بأنه "لا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة في مجال البحث الأدبى ومجال التعليم - فيما يذهب إليه بارس - إلا إذا لم يعد

تاريخ الأدب يلقى به عند حافة الاهتمام العلمى، ومن ثم كان العنسوان المنقسح للمحاضرة، تاريخ الأدب يوصفه حافزاً لدراسة الأدب" (٢١٠)

وفى هذه المحاضرة يحاول ياوس النظر إلى قضية التاريخ الأدبي في إطار منهجيتين متعارضتين هما الماركسية ممثلة للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلم الجمال: يقول ياوس "إننى أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتى من خلال حلل النزاع الناشئ في تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسي والأسلوب الشكلي ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ، وكذا التعرف التاريخي الجمالي يمكن أن تكون في مكانها، عندما يتماسك هذان الاتجاهان". (٢١١)

وقد انتقد ياوس كلاً من الماركسية والشكلانية حيث رأى أن الأولى ممارسة أدبية أصبحت غير صالحة قد أخنى عليها الدهر منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية بينما يرى أن وجه النقص في الشكلانية يتمثل في الميل إلى جماليات الفن للفن.

يقول ياوس: "إن هذين الاتجاهين - يقصد الماركسية والشكلانية - قد قدما الأدب باعتباره مقياساً مدمجاً للسمة الجمالية وللوظيفة الاجتماعية نقداً وتسأثيراً، إن القارئ والسامع والمتلقى للعمل الأدبى - وهو مسن العامسة - يلعسب دوراً محدداً من خلال هذين الاتجاهين، أما الاتجاه الشديد التحفظ للماركسية الجماليسة فهو يعامل القارئ مثل المؤلف: حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعي، أو يبحسث عنه في التقسيم الطبقى للمجتمع، أما المدارس (الشكلانية) صاحبة الاتجاه الآخر

فهى تعتبر وجود القارئ ضرورياً بوصفه موضوعاً ملاحظاً فقسط توجهسه مؤشرات النص فعليه أن يفرق ما بين الشكل وأن يكتشف التكنيك الخساص للعمل، فهو يرسم للقارئ الوعى النظرى بواسطة التحليل اللغوى للعمل الأدبى، الذى يملك رؤية خاصة للأدوات الفنية التى يمكن العثور عليها داخسل إطار العمل الأدبى. (٢١٢)

والشكلانية بهذا تريد أن تكشف العلاقة بين الأساس الذي ينهض عليه العمل الأدبي والهيكل البنائي له، ويستشهد ياوس بقول والتر بولست Walter العمل الأدبي والهيكل البنائي له، ويستشهد ياوس بقول والتر بولست Bulst تفسيراً لغوياً فقط عن طريق المهمتمين بعلوم اللغة ويضيف ياوس إلى هذا القول النص التاريخي المقدم عن طريق المؤرخين ليجمع بينهما في رؤية واحدة حين يقول إن هذين الأسلوبين يشغلان القارئ في دورته الأولىي من أجل التعرف الجمالي والتاريخي على العمل الفني، ويتفق كل من الناقد الذي يلقي بالأحكام عن الجديد في دور النشر، والكاتب الذي بحكم عمله يقوم بطريقة إيجابية أو سلبية بإتمام إطار عمل سابق آخر لعمل ناشئ والمورخ التاريخي الذي يقوم بتقديم عمل زاخر بالتقاليد، والمفسر له تفسيراً تاريخياً إن جميعهم وقبل كل شئ قراء في بادئ الأمر وعليهم بداية أن يقوموا بهذا السدور، حتى يصبح الموقف الذي يعكسه العمل الأدبي نفسه من وجهة نظرهم شيئاً مشئابهاً. (٢١٣)

وإذا كان العمل الأدبى يتكون من الثلاثى المعروف المؤلف/ العمل الأدبى/ القارئ فإن ياوس لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصراً معسبراً "بل عاملاً موجوداً مشاركاً فى التجربة، بل يعد كذلك مركزاً لطاقة العمل المقدم، إن النبض التاريخى للعمل الأدبى، لا يقبل دون الاشتراك الحيوى الفعلى للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبى والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبى وكذلك سمة التواصل الذى يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين، وفى العملية الفنية ما بين العمل سووصفه وسيلة اتصال والمتلقى، مثل العلاقة ما بين التساول والإجابة، بين المشكلة وحلها فإذا احتسوت المشكلة الاستمرار التاريخي للعمل الأدبى باعتباره عملاً تاريخياً أدبياً كاملاً فعليه أن يجد حلسولا جديدة، ينبغى أن يمنح التوصيف الجمالي وتأثيره المتعلق بدائرة جمالية منفتحة، الذي حتى الآن تتحرك مسن خلاله أساليب علوم الأدب وطرقه بشكل رئيسى". (٢١٤)

ومن هذا إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه حواراً بين العمل والقارئ فان التناقض بين منظورى العمل: الجمالى والتاريخي قد يحدث بينهما نسوع من التصالح وبالتالى فإن "الخيط الذي يصل ظاهرة الماضى السحيق بخبرة الحاضر الأدبية – تلك التي بمقدور التاريخ قطعها – تسير في علاقة متبادلة عكسية، فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل.

أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسماً مشتركاً للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملاً خلاقاً مستمراً وثرياً في سلسلة من حالات القبول المتتالية". (٢١٥)

وهذا ما يقرره لنا المعنى التاريخي للعمل وبالتالى إظهار قيمته الجماليسة حيث تتخذ ــ فى المرحلة التاريخية حالة القبول شكلا مقبولا تاليا بالإضافــة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضى الذى يطرح اله ــ الطة بين فسن الماضى والحاضر، ما بين قيم الأدب القائم على تمثيل المتراث وامتصاصــه ونوعية المعاصرة، وإذا قام أى مؤرخ للأدب بتجاهل مثل هذه المرحلة فإنــه لا يمكن أن يصل إلى البواعث التى توجه فكره وأحكامه ومن هنا خلص ياوس إلى فكرته الأساسية والمتمثلة - كما يقول - فى "أن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسلا على أساس الاستقبال الجمالى الذى يعامل العمل الأدبى بوصفه وسيطا المخــبرة الجمالية، فتاريخ الأدب الإيجابي الموضوعي هو السعى الواعــي إلــي تجديــد القوانين والسنن، ومن ناحية أخرى يتكون - على التناقض أو - مـــن بحـوث التراث المقامة عليه تجارب تتمشى وروح الكلاسيكية ومن التعديل النقدى إذا لم النوع من القوانين والسنن، والحاجة الضرورية للكتابة من جديد مع اســـتمرار تاريخ الأدب إنما يوضح بأن هذا استقبال جمالي للعمل الأدبية، فمعيار خلــق هــذا تاريخ الأدب إنما يوضح بأن هذا استقبال جمالي للعمل الأدبية.

على أن الاستقبال الجمالى - بوصفه مدخلاً لتاريخ الأدب - لابد أن يؤدى فى النهاية إلى رؤية مثل هذه فى تقديم عمل تاريخى متوال يمكن به أن يوضح لنا أساس العمل الأدبى بوصفه عملاً تصل جذوره إلى ما قبل التاريخ ليتشكل داخل إطار الخبرات الحديثة

إن تاريخية الأدب ـ طبقاً لياوس ـ لا تقوم على وجود الحقائق الأدبيـة ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبى. ومــن طبيعـة العلاقـة الحوارية بين العمل الأدبى والمتلقى، فهذا له أهميته التاريخية فى تساريخ الأدب، فينبغى على مؤرخ الأدب دائماً أن يصبح فى البداية هو الآخر قارئاً ليمكن تقهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذاتى ليكون قادراً علـى القيام بالتحديد الواعى لمكانة العمل الجمالية ووضعيته فى التواصل التـاريخى لقرائه". (٢١٧)

iHorizon of Expectation أنق التوقعات

إذا كان سعى ياوس منصباً فى اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية فإن بوسعنا أن نرى جهود ياوس فى تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم (أفق التوقعات). ومما لاشك فيه أن مصطلح (أفق التوقعات) يلعب دوراً بارزاً فى أطواز نظرية التلقى حيث يعد بناؤه منطلقاً لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة. فما هو (أفق التوقعات) أو أفق الانتظار؟ هل نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً بوصفه مصطلحاً جوهرياً يجسد استراتيجيات نظرية التلقى؟

لم يكن مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار جديداً كل الجدة على الدوائر الفلسفية في ألمانيا على الأقل، لقد أخذ ياوس مفهوم (الأفق) من غادامير الدوائر الفلسفية في ألمانيا على الأقل، لقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر Karl.R.Popper وقد وجد ياوس أن هذين المفهومين المعمول بهما في فلسفة التاريخ يحققان أمله في البرهنة على أهمية التلقى في فسهم الأدب والتأريخ له. ويعنى مفهوم الأفق عند جادامير أنه "لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تساريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضياً للمعانى وبصورة مغليرة وأصبح ماضياً للتي فهمها معاصروه بها". (٢١٨)

وبناء على ذلك كانت دعوة جادامير إلى فهم تاريخى وإلى وعى تاريخى وبناء على ذلك شرطاً أساسياً من شروط أية ممارسة تأويليه في نظره، وهذا يعنى أن السياق التاريخى الذى خلق فيه الأثر يتحد مع "أفكسار المفسر الشخصى" (٢٢٠) حيث يكون رأى الأخير حاسماً فبى إعادة إحياء معنى النص" (٢٢١) ويسمى جادامير ذلك بأنه "انصهار آفاق" أى أفق النصص وأفق المؤول (المتلقى).

وفى الوقت ذاته يشير ياوس إلى استفادته من كارل بوبر وذلك أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلى... لذلك يتحرر القسارئ

من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة (٢٢٢) وسبق لهوسرل وهايدجر أن قدما فكرة الأفق إشارة إلى مدى الرؤية الذى يشمل كل شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه، متققين مع جادامير إلى حد بعيد "وقبل ياوس بزمن طويل كان لمصطلح أفق التوقعات ارتباط بالشئون الثقافية وقد "عرف مؤرخ الفن أ.هلمبرش (أفق التوقع) في كتابه (الفن والوهم) متأثراً في هذا ببوبر "بأنه جهاز عقلى يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة". (٢٢٣)

كما نلاحظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مصطلـــح أفــق الاحتمــالات Horizon اللإشارة إلى نطــاق اســتجابة القــارئ ومنــه وضعــوا بعــض المصطلحات المركبة مثل: (أفــق الاحتمــالات الأيديولوجيــة) Horizon وأفــق الاحتمــالات الاجتماعيــة اللغويــة Horizon وأفــق الاحتمــالات الاجتماعيــة اللغويــة Axiological Horizon وبناء على ما سبق يتبين لنا أن مصطلح (الأفق) و (أفق التوقعات) يقعان فـــى رقعــة عريضة من السياقات تمتد - طبقاً لهولب - من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

"والمشكلة في استخدام ياوس لمصطلح "الأفق" هي أنه عرف تعريفاً غامضاً للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن _ أو يستبعد _ أي معنى سابق للكلمة... يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير في الأفق" و"الأفق المادي للمعطيات" وقد ظلت العلاقة بين هذه

الاستخدامات المختلفة تعانى من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفـــق ذاتــها". (٢٢٥) ولذلك تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه سواء عند ياوس أو عند غيره مـن متتبعى نظريات القراءة وجماليات التلقى.

نلاحظ أن هولب يقدم تعريف أفق التوقعات وبداخله هاجس من التشكك حين يقول "وربما ظهر (أفق التوقعات) لكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلى يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أى نص". (٢٢٦)

وفى صورة تنظيرية أخرى يرى جارثيسا بسيريو أن "مصطلح (أفق التوقعات) يقتصر فى الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعى إلى ما يطلق عليه (أى بيريو) (العوامل التكوينية) للسياق دون أن يتعمق على أى نحو فسي بنية هذه العوامل نفسها، ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الذى من خلاله يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها، وبالتسالى فانح انحر اف النص عن هذا الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية فى كل نص جديد، وبهذا يضاف إلى مصطلح "الأفق" مفهوم آخر تكميلى تحدث عنسه ياوس هو "المسافة الجمالية" والمسافة الجمالية هى الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتلحظ هذه المسافة، بشكل واضح فى العلاقسة بين الجمهور والنقد". (٢٢٧)

لكن مقولة انحراف النص عن الأفق السابقة تختزل مفهوم الأفق عند ياوس بجعله مفهوماً أسلوبياً ضيقاً، وفي ذلك تجاهل للطابع الإشكالي الذي انضج

هذا المفهوم، حيث كان ياوس يضمن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الأسلوبي والبنيوى للأعمال الأدبية، ومن هنا فإن هذا المفهوم لا يلتقى كذلك مع ما اعتقده بعض الدارسين حين حاولوا أن يجدوا له تطبيقات أدبية، حيث ذهب رشيد بن حدو إلى أن معرفة القارئ بأسلوب الإثارة الجنسية لدى نزار قباني ستجعله يتلقى قصيدة عذرية للشاعر نفسه بطريقه مختلفة."(٢٢٨)

إذا عدنا إلى ياوس فسنلاحظ أنه يوفق هذا المصطلح توفيقا كما سبق أن بينا ثم يربط بينه وبين الاتجاه الاجتماعي مرة وبينه وبيسن الجنس الأدبي أخرى، فإذا كان ياوس قد أكد على الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات - طبقا لهولب - يكتسب في هذا السياق مغزى جديدا فهو يشتمل - بوصفه بنية تصورية اجتماعية - لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضا. ومن تسم فان العمل الأدبي يستقبل ويقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفي ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك."(٢٢٩)

وفي مقال لياوس بعنو ان

Theory of Geners and Medieval Literature.

أو (نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى) نشرها فسى كتابسه نحسو جماليات للتلقى، يقول رابطا بين أفق التوقعات ونظرية الأجناس الأدبية: "أفسق الانتظار ذاك الذى يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمسال المعروفة السابقة، وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتتشأ مع بروز الأثر

الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته، كما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو إلى اصطلاح عام اجتماعى أو شروط مسببقة، فإنسه لا يمكن أيضا أن نتصور أثرا أدبيا يقع داخل نوع من الفراغ الإخبارى، ولا يرتهن هذا بأية وضعية خاصة للفهم طبقا لهذا المقياس، فإن كل أثر أدبى ينتمى إلسسى جنس، وهذا ما يعود إلى التأكيد - ببساطة - على أن كل أثر يفسترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقى العمل بشكل تقييمى."(٢٣٠)

وبناء على ذلك فإن ياوس ربط بين الجنس الأدبى وما سبقه من قوانين نتمثل فيما يطلق عليه التراث أو التقاليد السائدة التى تشكل لدى القسارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن يحكم على العمل المتلقى فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها مما يشكل معيارا للحكم على ما لهذا العمل الجديد من قيمة في إطار جنسه الأدبى الذي ينتمى إليه أو في إطسار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة في الأدب والثقافة. (٢٣١)

ومن هنا يبدو أفق التوقعات "وكأنه أداة أو معيار يستخدمه المتلقى لتسجيل رؤيته القرائية التى تنسب إليه فى المقام الأول بوصفه مستقبلا لهذا العمـــل أو ذاك."(٢٣٢)

يقول ياوس "إن علاقة النص الفردى بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبى تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النصص الجديد يستدعى إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفصل النصوص

السابقة، قواعد تكون عرضه لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنسها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التتويع والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس."(٣٣٣)

وإذا كان فيليب رايز Philip Rice يرى أن مفهوم الأفق يتضمن ثلائمة مبادئ أساسية حيث إن إطار الأفق يتطور "بالنسبة لكل عمل فلى اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع، ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفية سلفا، ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية." (٢٣٤) فإن بإسلطاعتنا أن نرصد هنا حقيقتين على جانب من الأهمية:

الأولى: أن التطور الذى يحدث فى النوع الأدبى إنما يتم من خلال فهم سابق المقومات الأساسية للنوع فى شكله وثيماته وأسلوب لغته أى أن الأعمال المؤسسة إنما تطور فى نوعها فى إطار تراكم عملية الفهم والقرراءات المتعددة حيث يكون الجنس الأدبى عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة، وتعمل تلك التفسيرات وهى تحمل طابعا شخصيا للفهم عو الذى جعل النوع مستعدا لأن يتطور وربما ذلك التراكم من الفهم هو الذى جعل الملحمة تتطور ألى الرواية حيث وجد "هيغل" أن الرواية هى ملحمة العصر ."(٢٣٥) أما الحقيقة الأخرى التي يمكن أن نتلمسها من خلال مفهوم (أفق الانتظار) أو التوقع هى أن مقياس تطور النوع إنما هو (المتلقى)، لأن مجموعة المعايير التي يحملها فى اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى "تجاوزات" فى التي يحملها فى اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى "تجاوزات" فى

الشكل والثيمات واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة" حيث يخيب ظن المتلقى في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوى عليها العمل الجديد.

وأياما كان الأمر وعلى الرغم من غموض مصطلح ياوس واتساعه لعدد من التأويلات فإنه يتعلق – إلى حد بعيد – بدراسة تطور النوع الأدبى وهو يقيم صلة بين هذا التطور، "وتاريخ الأدب" حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال، وتراكمات (الفهم) التي ينجزها المتلقى عبر التاريخ، إنما تؤدى إلى تطور النوع الأدبى."(٢٣٦) وإذا كانت البنيوية قد أكدت على تزامنية الخطاب، فإن ياوس كان ينظر نظرة مغايرة، كان يرى أن دراسة تاريخ الأدب لابد أن نتم تعاقبيا في سياق تلقى الأعمال وتزامنيا في نظام علاقات الأدب المعاصر وفي نتاج هذه الأنظمة، ثم في علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ.

وبناء على ما سبق فقد وضع هانز روبرت ياوس عددا من المبادئ التسى رأى أنها ضرورية لأى منهج يعتمد تاريخ الأدب، نوجزها في النقاط الآتية:

١- تبدأ أهمية العمل الأدبى فى اللحظة التى يلتقى فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وليست وظيفة القارئ هنا ما يفهم من فعل القراءة الاستهلاكية البسيطة، بل يجب تفاعله مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب. مع الأخذ بالاعتبار لأهمية الأحكام التى تم إصدارها بفعل التلقى وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية فى عملية تاريخ الأدب.

- ٧- ظهور عمل جديد لا يعنى جدة مطلقة، بل هو يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التى تعد مألوفة، أى أن العمل لا يالتى من فراغ بالإضافة إلى أن الجمهور الذى يوجه إليه هذا العمل هو جمسهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، ويستدعى العمل بشكل ضمنى مجموعة من القراءات واضعا القارئ في حالة انفعاليه معينة، وراسما منذ البداية نوعا من الانتظار بحمل القارئ أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هى بمثابة انتظارات، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة سواء فى علاقته بالجنس الذى ينتمى إليه، ومغيرا لهذا السائد، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره. (٢٣٧)
- ٣- تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة (٢٣٨)، وهذا يدل على أن كل عمل جديد يشمل في طياته رغبات المتلقى في تعديل شروط الاستجابة والتواصل.
- 3- لا بد من تحديد وضعية النص الأدبى فى إطار السلسلة الأدبية التى ينتظسم فيها، إذ تفترض جمالية التلقى "أن يندرج كل أثر أدبى داخل السلسلة الأدبيسة التى يمثل جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخيسة وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجرية الأدبية (٢٣٩).
- دمج التحليلين التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة وذلك عن طريق
 التركيز على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) من ناحية،

والاستفادة من الدراسة النزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللسانى مسن ناحية أخرى. وهنا يتبدى لنا أن (أفق الانتظار) قائم فسمى الأسساس علمى تعديلات تجرى على شكل ومضمون النص.

۲- لا يمكن دراسة التاريخ الأدبى بمعزل عن علاقته بالتاريخ العام أى تاريخ الوقائع الاجتماعية التى لا يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقى الجوانب بالأخرى (٢٤٠).

وأخيرا نستطيع القول في ضوء نظرية ياوس السابقة بأنه استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار في فلسفة التاريخ، ليؤكد في النهاية من خلالها على أن النص الأدبي، لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنيه منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤتسر كبير، وهو المتلقى الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي وقد بين ياوس في إطار مفهومه (أفق الانتظار) -على ما أوضحنا- الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حدول تلقى الأعمال الأدبية.

إلا أن كتابات ياوس اللاحقة توارى فيها مفهوم أفق التوقعات بشكل ملحوظ ففى كتاب لياوس صدر فى ١٩٧٧م بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" نلاحظ أن ياوس ركز على ثلاث قضايا هى: المتعة الجمالية، موقف من جماليات السلب، إعادة النظر فى مفهوم أفق التوقعات على ما سيتضح بعد قليل أما القضية الأولى فقد تناول ياوس المقولات التى لازمت الذوق والمتعقل الجمالية معا على مر التاريخ وذلك من خلال مناقشته ثلاثة أشياء الأولى فعل

الإبداع poiesis وهو ما يختص بالمتعة النابعة من استعمال المسرء لمواهسه الإبداعية من خلال رصد التطور الذى دخل على هذه المقولسة تاريخيا من الماضى إلى الحاضر وذلك فى إطار التسليم بأن الفن يعتمد فى بنائه ومعرفتسه على المنتج (٢٤١).

والشيئ الثاني هو مقولة الحس الجمالي aisthesis وفيها يؤكد ياوس اعتماد الإبداع على التلقى، محاولا أن يضع تاريخا ملخصا للحس الجمالي باختيار جملة من النصوص النموذجية، منذ القديم، تعودي فيها الملاحظة والإدراك دورا مهما، أما بالنسبة للأشكال الحديثة فقد نظر إليها ياوس على أنها تمثل نوعين مختلفين بينهما تنافس: النوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية مثلما نجد من فلوبير وفاليري وبيكيت وروب جربيه والآخر يمثلك وظيفة كونية، وينطبق على بودليروبروست، النوع الأول _ طبقا لياوس يميل إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحسى الجمالي أو وضعه موضع التساؤل، ويمتد هذا ليشمل فكرة الاتصال بعامة، ومن ثم فإن هذا النوع يمكن أن يبطل كل إمكانية للتجربة الجمالية" (٢٤٢). أما النوع الآخر الذي يمثله بودلير وبروست فيان يساوس يعرفه بوصفه نموذجا وله الأولوية، وأهم ما عند بروست من وجهة نظر ياوس- طرحه الجديد لوظيفة الحسى الجمالي الإبستمولوجية (المعرفية) خال مقولة الذاكرة، التي قدمتها الرومانسية، والواقع أن ياوس كان يرقب تيارا أساسيا بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر معنيا باستعادة الدور المعرفي للفن، واقفا ضد الفكرة التي تقول بأن الفن قد قلت أهميته حيث يرى يــاوس أن المـهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها اليوم" (٢٤٣).

والشئ الثالث مما يرتبط بقضية تاريخية الذوق والمتعة الجمالية عند ياوس كان "التطهير" Catharsis وقد فهم التطهير على أنه العنصر الواصل بين الفين والمتلقى، وقد تتبع ياوس هذا المصطلح منذ نشأته عند أرسطو وحتى بريضت، مركزا على الجانب الاتصالى في المسألة وفي رأى ياوس "أن جانبا مهما مسن الاتصال يتمثل في نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها ومن تسم يمكن يحسث التطهير جزئيا من خلال تحليل التوحد الجمالى" (٢٤٤)، على اعتبار أن التوحد الجمالى لا يمكن أن يكون تلقيا سلبيا من قبل الجمهور المشاهد، فهو شأنه مثل كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعسه غير الواقعي، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطلق كامل من المواقف" (٢٤٥).

أما القضية الثانية التي أثار ها ياوس في كتابنه "الخبيرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" فهى تتعلق بما سمى جمالية السلبى عند أدورنو والحركة والمطلبعية، وقد انتقد ياوس تيودور أدورنو في كتاب للأخير بعنسوان: "النظرية الطلبعية، وقد انتقد ياوس تيودور أدورنو "يمثل لدى باوس نموذجا لنظرية سلبية في الجمالية" نشر ١٩٧٠ وكتاب أدورنو بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا في حالة ما إذا قسام العمل الفني بنفي المجتمع الخاص الذي تم إنتاجه فيه وهي بذلك لا تفسيح أي مكان لأدب إيجابي وتقدمي، ما دام الأدب يعرف بصفة عامة بمعارضت للممارسات الاجتماعية، أي بطابعه "التسكي" أضف إلى هذا أن النظرية تميل التوصيلية للثقافة الأصيلة" (٢٤٦).

إن الفن الأصيل حطبقا لما يراه أدورنو حدو ذلك الفسن السذى يؤكد استقلاله الذاتى ويصر عليه فى مواجهة ثقافة نتزع منزعا ماديا إنه ذلك الفسن الذى يقطع روابطه باللغة وبالصور العادية، بل إن الفنانين أنفسهم الذين يقعسون خارج دائرة هذا النموذج مضطرون إلى اصطناع شكل من أشسكال التغريب الاجتماعى (٢٤٧). ويذهب ياوس إلى أن نظرية أدورنو فسى الفن تتحاشم مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور، فهى غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية، التى تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الأدب "الإيجابى" ولما كانت فلسفة أدورنو الجمالية قد وقعت فى أسر آليات السلب المتواصل، فقد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية، نقطع صلة الفن على نحو فعال بأى درورسوى الدور التشكيلي غسير المباشر إلى أبعد حد (٢٤٨).

ويبدو أن جماعة تل كل (Tel Quel) قد تعرضت من قبل ياوس إلى نقد مماثل لاشتراكها في تلك النزعة السلبية العازلة للفن عن كل ما سواه. وكذلك ينحو باللائمة على الشكلاتين الروس. وكانت القضية الثالثة لياوس فك كتابه السابق تتمثل في إعادة النظر في مفهومه عن "أفق التوقع" لقد كان هذا المفهوم يشكل ركيزة جمالية أساسية في كتابات ياوس السابقة، ولكنه في كتابه هذا يستدرك على هذا المفهوم ويعيد النظر فيه، ثم يصفه في موضع تال بين حالات يأخرى ممكنة في تاريخ أكثر تعقيدا للخبرة الجمالية، ولقد اعتقد ياوس في مقال سابق بعنوان (الاستثارة) عام ١٩٧٢ بلا جدوى (أفق التوقعات) حيث قام

باستبعاد هذا المصطلح من مركز فلسفته الجمالية، لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهما كافيا من خلال السلبية فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معيارا جماليا، ولكنه يكون مجرد حالة في تاريخ أطول وأكثر تعقيدا للممارسة الجمالية" (٢٤٩).

النيا فولنجانج إيرز (WOLFGANG Iser):

يعد إيزر ثانى اثنين كان لهما أكبر الآثر في نفت الأنظار إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال بخاصة.

كان هانز روبرت باوس وفولفجانج إيزر من أشـــهر منظـرى مدرسـة كونستانس الألمانية التى أولت نظريات التلقى عناية خاصة على نحو ما سبق أن مر بنا.

ولقد كان إيزر بشارك ياوس تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقى بحيث عدت أفكار هم ومقترحاتهم على مشارف السبعينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.

كانت ثمة أوجه النشابه بين ياوس وإيزر، فمثلما لعبت العوامل الثقافية العامة دورا محددا – إلى مدى بعيد – للصورة التى تم بها تلقى عمل ياوس فقد تم تلقى عمل فولفجانج إيزر فى إطار الوسط نفسه وإذا كان مقال ياوس والاستثارة) أو مقاله (التاريخ الأدبى بوصفه تحديدا لنظرية الأدب) قد لقى ترحابا وكان مؤثرا تأثيرا كبيرا، كذلك كان لمقال إيزر "بنية الجاذبية فى النص" نفس القدر من الأثر، وربما كان هذا المقال أحد الأسباب الوجيهة لأن يكون إيزر واحدا من أوائل المنظرين فى مدرسة كونستانس.

"لكن هذه الوجوه من التماثل في التلقى الألماني لدى هذين الرائدين التوأم لنظرية التلقى لا ينبغي لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية (٢٥٠).

كان ياوس وإيزر يتفقان في العموم أو الكليات ويختلفان في الخصوص أو التفاصيل بمعنى أنه إذا كان إيرز ينطلق من البداية التي انطلق منها باوس والمتمثلة في الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة، والتشديد على أهمية دور التلقى في قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبى، وبناء المعنى، فإن بوسعنا أن نرى أن بداية التحول في الاهتمام كانت عندما اهتم ياوس بتاريخ الأدب وتطور النوع مركزا جهوده في مراجعة "نظرية الأدب" - على ما سبق أن أوضحنا عند الحديث عن ياوس - بينما اهتم إيسزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تقسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوى على عدد من الفجوات (Lacunas) التي تستدعى قيام المتلقى بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو على ما يكشف بذلك، عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها مائلة فيما يطلق عليه إيزر: القارئ الضمنى(Implied Reader) وهو ما يشكل ما سوف نرى."(٢٥١)

ولا يقف الاختلاف بين ياوس وإيزر عند هذا الحد فعلى الرغم من التشابه في المنطلقات ـ الذي بيناه سابقا ـ كانت ثمة اختلافات جوهرية بينهما، فبينما لاحظنا أن ياوس قد عدل عن بعض أفكاره الأولى وأخذ يحدثها ويطورها بما يتناسب مع مراحل تفكيره، نلاحظ على النقيض من ذلك نظريـة إيـزر التـي

جاءت في مرحلة النضج امتدادا لمشروعاته الأولى، إذ إن أفكاره المطروحة في مقاله المترجم إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيسالي النثرى ١٩٧٠) ومقال ("عملية القراءة" ١٩٧٢) وكذا كتاب (القارئ الضمنسي) ١٩٧٧ هي نفسها معروضة بشكل أكثر تفصيلا في كتابه (فعل القراءة) الصادر في ١٩٧٧ وهي نفسها تمثل قناعات شبه ثابتة حتى في كتاباته الأخسيرة عن "الأنثر وبولوجيه الأدبية".

وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) متأثرا بهانز جورج جادامر على نحو خاص، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هى المؤثر الأكبر فى إيزر متأثرا على نحو خساص، بعمل رومان انجاردن الذى تبنى منه إيزر نمونجه الأساسي كما تبنسى عددا مسن المفاهيم الأساسية وأخيرا فإن اهتمام ياوس حتى فى عمله الأخيرة، كان متعلقا فى الأغلب الأعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسسعة النطاق، فعلى سبيل المثال در استه لتاريخ التجربة الجمالية التى تطورت إلى عملية مسح تاريخى هائل، قامت الأعمال الفردية فيه بصفة أساسية بوظيفة إيضاحية بينما على النقيض من هذا نلاحظ أن إيزر اهتم بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها ارتباط القراء به، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو مندمجة فيها وباختصار كمسا يقول هولب : إذا عن للمرء أن يرى فى ياوس باحثا فى عالم الناقى الأكبر فإن إيرو بيدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر" (٢٥٢).

الفصل الشائث

كان إيزر مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً في بناء النص، لقد كتب يقول الكي يكون الإبداع ذاتياً نابعاً من الرواية، فيان المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسميه القارئ (٢٥٣).

ولإيزر أعمال كثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريته في القراءة من خلالها من هذه الأبحاث والدراسات مقال شهير صدر له في ١٩٧٠م بعنوان "بنية الجاذبية في النص" سبق أن أشرنا إليه وقد ترجم هذا المقال إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري). ثم ظهر في سنة (١٩٧٢) كتاب لإيزر بعنوان (القارئ الضمني) ثم كتاب (فعل القرراءة) سنة (١٩٧٢) والكتاب الأخير يشتمل _ تقريباً _ على معظم ما قدمه إيزر من أفكار حول نظريته في التلقي.

كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هى المنطلق الحقيقى لاهتمامات فولفجانج إيزر وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ? وهل ثمة معنى حقيقى للنص؟ وفى أى الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مسع التفسير التقليدى الذى حاول أن يوضح المعنى الخبئ فى النص، فرأى المعنسى فى إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقسارئ أى بوصفه أشراً يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده.

اعتمد إيزر في مناقشته لقضية المعنى على قصية مشهورة للراوئسي الأمريكي هنرى جيمس، نشرت في عام ١٨٩٦ بعنوان: "الصورة في السيجادة"

وفى القصة معالجة واضحة لقضية المعنى ومضمون هذه القصة فى تلخيص أن شاباً ناقداً، كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريكر" الذى كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة الثقى الناقد الشاب والكاتب، فقال له الكاتب إن نقده لطيف، إلا أنه كبا كما فعل الآخرون جميعاً فى النقطة الرئيسية، هذه النقطة التى يعمى عنها البصر لأنها بديهية، إن "الخدعة" هى مفتاح لروايته كلها، وعندند قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل كورفيك، وخطيبة الأخير غويندولن ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح فى هذا المضمار فسافر كورفيك إلى الهند فى عمل ومن هناك أرسل برقية إلى غويندولن تقول: "وجدتها كورفيك إلى الهند فى عمل ومن هناك أرسل برقية إلى غويندولن تقول: "وجدتها عظيم" وصرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج، وإذا بحادث سيارة يحصل له فيموت، فيسأل الناقد خطيبته التى ترفض البوح له بالسر، ثم تستزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهى تضع ابنها الثانى، ويسأل الناقد زوجها الأرمل عن السر فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب اطلاعه عليه، وإذ مسانت هذه المرأة وإذ مات من قبلها (فيريكر) أيضاً فإن واحداً لم يعد يوسعه أن يعرف السر (٢٥٤).

وجد إيزر في هذه القصة أنها تقيم أساساً جيداً للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب. فالمشكلات الأساسية في هذه القصة تتوزع ما بين المؤلف والعمل والمتلقى، لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن في كشفه عن حقيقة معنى النص إلا أن المؤلف (فيريكر) أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله في الكشف عن المعنى الخفي إنما يستبعد عملية التواصل الأدبى، وبالتالي يتحسول العمل

الأدبى إلى ضرب من الأحاجى أو الألغاز، ولذلك فقد وجهسه وجهسة أخسرى، تظهر كما لو أن العمل ينطوى على سر آخر إلا أن الحقيقة هى أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبى تتنافى مع الإجراء الذى يجعل منه عملاً لإخفاء المعنى. إن الناقد لم يغير من اعتقاداته إنه نموذج التأويل القديم، يسعى المؤلف للدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هسو طبيعسة الأدب غير القابلة للاختزال ويبدو أن هنرى جيمسس أراد أن يرمسز مسن خلل (غويندولسن و(كورفيك) وزوج (غويندولن) الثانى إلى الاتجاه الجديد الذى بدأ يعرف كيفيسة تأويل المعنى وهو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم، لأنه اتجاه ميئوس منسه وهو ممثل فى القصة بشخص الناقد الذى ظل يعتقد أن السر يتمثل فى (المعنسى الخفى) للعمل الأدبى الذى لا يعلمه إلا المؤلف فيريكر، ظل الناقد طوال القصسة معتقداً بأن رواية (فيريكر) تنطوى على سر وأن علاقة المتلقى بالأدب تتحسدد باكتشاف هذا السر، وأن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

١- أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفى وكأنه حل نعزا، ولم يبق أمامـــه
 ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز.

٢- إذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي، فإن هذا يتضم افتراضات مسبقة هي أن الكاتب قد يتستر علي معني واضيح، ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك في المستقبل ... فإذا كان كشف النياقد للمعنى خسارة للكاتب ... فإن المعنى اذن شئ يمكن استخراجه من العميل الأدبي وإذا كان من الممكن استخراج المعنى - وهو جوهر العمل الأدبي من النص فإن النص يصبح مبتذلا ويتحول إلى مادة للاستهلاك وهدا لا يقضى على النص فحسب وإنما يقضى على النقد الأدبي (٢٥٥).

لقد كان كورفيك يأخذ بتوجه بعينه يمثل وجهة نظر فيريكر وهي "إن المعنى صورى بطبيعته، يتضح لنا ذلك عندما خاطب الناقد قائلاً "عند في اكثر مما ترى العين (٢٥٦) كان هذا هو الاعتقاد الظاهر عند هنرى جيمس فى قصته، فأراد إيزر أن يؤكده لأنه يتضمن بالضرورة فعل التلقى، مما لا يجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة مطلقة وإنما يجعله يربط عملية التلقى بالتخيل - كما أكد ذلك أحد تلامذة ياوس (كارل ستيرل) حين درس العلاقة بين التلقى والتخيل - ولذلك فإن التداخل بين المعنى والصور الذهنية يودى إلى انتشار الفجوات فى النص، كالغياب الأبدى للسر الذى عرفه (كورفيك) هذا الغياب الذى حجب عن القارئ، بصورة مقصودة، لكى لا تتحول القصة إلى العبة أسرار، وهذا ما حفز إيزر بوصفه قارئاً للقصة إلى تأويل هذا السر مس خلال الإشارات الموضوعة فى النص ومن خلال الاستعدادات الذاتية للإدراك

إذن تضامن إيزر مع هنرى جيمس فى الاعتراض على منطق الناقد فسى القصة السابقة لأنه كان يستمر فى الاقتناع بضرورة فهم المعنسى فسى إطار مرجعى وتلك ما كان يرفضها كل من إيزر وجيمس، كان إيزر وجيمس يعتقدان أن التعرف على المعنى لا يكون إلا فى صورة متخيلة، لذلك يسرى إيرز أن العلاقة بين النص والمتلقى سنتغير جذريا، لأن معنى هذه العلاقة "ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ، ولذلك فإن المعنى لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثراً يعاش، وقد بقى الشكل النقليدى للتأويل يتأسس على الكشف عن المعنى الخفى، وكان هذا موضع نقسد شديد من إيزر (٢٥٧).

كان إيزر يجسد التحول الذي طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل "فهم" المتلقى، فوجد أن فى النص أبعدا، لا يمكن تجاوزها فى عملية "تحقق" المعنسى الأدبسى، وأهم هذه الأبعداد؛ الاحتمالات التي يتضمنها النص، بوصفها تمثيلاً لما كان يطلق عليه انجداردن المظاهر التخطيطية وهو مبدأ اعتنقه إيزر، والبعد الثالث يتمثل فسى تلك الإجراءات التي يحدثها النص فى عملية التلقى، وذلك لأن بنية التخيل التي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى فى نسق من الصورة الذهنية وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الأول. أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ و لا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص الأدبى

يحتوى مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقى فى بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى تاريخى أو واقعي، إنما هي مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتر اضات الأساسية فى التحول الذى حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية فى تأسيس علم للنص، يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه، مما أصبح ملمحاً خاصاً لكل ما جاء من نظريات حديثة، وإذا كانت النبيوية والنصوصية بعامة تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال مادة اللسان فإن جمالية التلقى تبحث عن العلاقات المرجعية مسن خلال العلاقات الضمنية التى ينطوى عليها الخطاب فى بناء تصوراته المتجهة نحسو حدوث التواصل (٢٥٨)، وقد استخدم إيزر عدداً مسن المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

السجل، والاستراتيجية، ومستويات المعنى، ومواقع السلا تحديد (٢٥٩) ويقصد إيزر بالسجل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعيه ما، أى أن النص لحظة قراءته ولكى يتحقق معناه، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النصص مثل النصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.

وتكون سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى ثم إقصاؤها. والاستراتيجية عند إيزر عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولية تمثيل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، أي أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل في مسا انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي، ولذلك فالنص حليقاً لما يراه إيزر – ينظم نوعاً من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بيسن عناصر السجل، وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقى، إنها تقوم برسسم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه أما عن مستويات المعنى فإن إيزر يعتقد بأن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يسرى أن هناك مستويين تتم وفقها عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الخلفي إلى الانتقال من المستوى الخلفي إلى الانتقاء التعامل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص. (٢٦٠)

أما بالنسبة للمصطلح الأخير (مواقع اللاتحديد) فقد أخذه إيزر من انجاردن وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين، ففى الوقت الذى كان فيه انجاردن يؤمن أن مساهمة المتلقى فى ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية، إذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل، فإن إيزر يستبعد تلك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقى وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على انجاردن إلا أنه يدرج هذه العمليسة في إطار تفاعلى، ففى الوقت الذي يستبعد فيه المتلقى بعض العناصر فإنه يقوم

بنشاط تعويضى، من خلال إضعاء معنى ما فعلى سبيل المثال لو حاولنا تلفي المثال الم

وإذا كان انجاردن يعتقد أن مساهمة المتلقى في ملء هذه المواقع وتحديدها يأتى بصورة تلقائية يدل عليها النص فإن إيزر - كما بينا - يهرج هذه العمليية في إطار تفاعلى تخضع فيه عملية الملء لسلسلة من الإجراءات المعالمية التسى يستحضر فيها المتلقى (سجل النص) وخبرته في فهمه.

إن هذا الإطار التفاعلي لكي يصفه إيزر ويجسده عمليا طرح مفهوما أساسيا في نظريته هو مفهوم القارئ الضمني، فما القارئ الضمني عند إيزر؟

القارئ الضمني Implied Reader:

بناء على رؤية إيزر لمهمة الناقد فى أنها ليست متمثلة فى شرح النصص بوصفه موضوعاً ولكن شرح الأثر الذى يتركه النص فى قارئه، بناء على هذه الرؤية "فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمر) (وقارئ فعلى) والأول هو القارئ الذى يخلقه النصص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما (القارئ الفعلى) فهو الذى يستقبل صوراً ذهنياً بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ". (٢٦٢)

ولكن إيزر حين أراد أن يقدم مفهوما خاصنا للقارئ أقام مفهوم على على أساس من تعارضه مع مجموعة من المفاهيم الخاصة بالقارئ السابقة عليه.

وإذا كان هولب يرى أنه من الواضح ان إيزر نسخ مفهومه مسن مفهوم وإذا كان هولب يرى أنه من الواضح ان إيزر نسخ مفهومه مسن مفهوم واين بوث Wayne Booth عن المؤلف الضمنى الموضع بتوسع فى كتابه (بلاغة الفن القصصى).

فإنه من الأنصاف كذلك أن نرى ـ أنه على الرغم من التاثر الواضح بمصطلح بوث إلا أن مفهوم إيزر يأتى معارضاً له، فإذا كان بوث يقصد بالمؤلف الضمنى الأنا الثانية للمؤلف التى تنفصل عن أناه المرنبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبى، لأنها تتحول إلى أصوات متجاورة في كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي.

وإذا كان بوث كذلك قد طرح مفهوم (القرارئ الضمنى) Implied فى النقد الأدبى عام ١٩٦١، وهو عنده يعنى أن البناء السردى للراوية يتضمن - أحياناً - توجها مباشرا إلى القارئ مسن خلال كلمات الرواية نفسها (٢٦٣).

فإن اعتراض إيزر على مفهوم وبن بوث يكمن فى أن النص لا ينطوى على مؤلف ضمنى، وإنما هو نوع من التوجه الضمنى، الذى يتوجه به العمل الأدبى إلى المتلقى، وهو توجه لا يخلو منه أى عمل، وهو أساسى فى عمليسة التواصل عبر التفاعل.

والحقيقة أنه ليس وين يوث وحده الذى سبق إيسزر وإنمسا كسانت ثمسة اجتهادات قد أفرزت مجموعة من المصطلحات فى إطار فكسرة القسارئ مئسل القارئ المثالى والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير والقارئ المستهدف (والقارئ الجامع) والقارئ النموذجى الذى سنتوقف عنده لارتباطه بنظرية السسيمولوجيا عند إمبرتوايكو.

ولقد بين إيزر بشكل دقيق الفروق التي ينطوى عليها مفهومه بالنسبة لهذه المصطلحات والمفاهيم السابقة.

فالقارئ المثالى وهو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعى، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية، التى تنفتح فى أثناء مقاربة العمل والتلقى الأدبيين، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله (٢٦٤).

أما القارئ المعاصر فيأتى دوره فى إطار الأحكام النقدية الصادرة تجساه الآثار الأدبية فى حقبة ما، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بيسن الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافى المرتبطبه هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذيسن يطلقون أحكامهم على أثر معين فى فترة بعينها وفى هذه الحالة يكشف تساريخ التلقى عن الضوابط التى توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتساريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء (٢٦٥).

أما القارئ الخبير، وهو مفهوم طرحه الناقد ستانلى فسش Stanley Fish من خلال منظور نقدى يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط ند فيش لعل أهمها أن يكون هذا القارئ قادرا على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص، وكذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية، واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية، والشرط الثالث الكفاءة الأدبية حيث إن القارئ الذي ادرس أجوبته هو قارئ خبير، أي أنه بمعنى من المعانى ليس قارئا حقيقيا وليس تجريدا تاما، ولكنه كائن هجين (٢٦٦).

يرى إيزر أن استاناس فيش يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستندا إلى النحو التوليدى التحويلات، ذلك أن البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغى أن يعاش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة، ويرى إيزر كذلك أن

النص يتعرض للتفقير لمجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريته تحاول أن نبر هن على عدم كفاءة التحليل اللسانى للنص الذى يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانيه هى صورة لنظام عقلى أعلى؛ ولذلك فإن الدور الذى يؤديه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، هو دور يختزل "الفهم" إلى "عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة. (٢٦٧)

كذلك انتقد جوناتان كوللر فيش بسبب فشله في تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد، ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذي يكتسب "مقدرة لغويسة" يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التي يكتسب بها "القارئ الخبير" للنصوص الأدبية مقدرة أدبية أو (معرفة بالأعراف الأدبية) ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمرين حاسمين أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أي أنه يفشل في طرح السؤال ما الأعسراف التسي يتبعها القراء حين يقرأون؟ وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة في تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل فليس هناك من سسبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلاً على هذا النحو المتجزئ"(٢٦٨).

القارئ المستهدف:

وهذا القارئ أيضاً هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هى مشكلة فى تفكير المؤلف، أو الصورة التى يكونه سوف من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، وهى التى تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعدة توليد

الغصل الشالث

القارئ المثالى، ويمكنها أن ترتسم فى ضوابط وقيه القهارئ المعاصر في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقى وهذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذى هو موجه إليه وقد انتقد إيزر هذا المفهوم، عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيهات التاريخية التى كانت حاضرة فى ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيه يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه فى حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟ وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحدا من آفاق النه وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، وبذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليسات التاريخية للجمهور الذى هو مرمى المؤلف. (٢٦٩)

أما القارئ الجامع فهو مفهوم تم طرحه من قبل ميشيل ريفاتير وهو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي، أنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء، وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها، وينهى - بهذا الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة". (۲۷۰)

إذا عدنا إلى ايزر فسوف نلاحظ أن المفاهيم السابقة - طبقا لإيزر - كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد إيزر أنها تعسبر عن وظائف جزئية وهي غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقى والعمل الأدبى،

فالقارئ الجامع "يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي على وفق كثافة النص، والقارئ الخبير مفهوم تربوى يهدف بوساطة الانتباء الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص الى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ، والقارئ المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالي هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين (٢٧١) وبسبب وقوع المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح إيزر مفهوماً ينتاسب مع توجهات نظريته، ويختلف في الوقت نفسه عسن أصناف القراء الذين سبق ذكرهم إن القارئ الضمني يظسهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيسح مرجعيا للنص، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيسح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعاً لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهسر اختباري ما بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قسرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعني من طرف الآخرين.

ويحدد إيزر مفهومه تحديدا آخر عندما يرى أن فكرة القسارئ الضمنسى تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقى، أنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النسص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى أبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمنى هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صبيغ موقع نصى يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا (٢٧٢).

وإذا كان مفهوم (القارئ الضمني) عند إيزر يتشابه مع مفهوم اللغة عند سوسيو، فإن القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن في أنه أوقف التنخلات المستمرة

فى مفهوم القارئ وشيد بناءه على وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين: قيمة مرجعية، وقيمة نصية، وهاتان القيمتان هما ما يميزان مفهوم إيزر عن غيره من المفاهيم.

إلا أن إيزر كان يلجأ في تحديد بنيته التصورية إلى مصطلحات أدبية صرف فمثلاً يقول " إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص، بل إنه في أحد المواضع يكتب قائلا إن مفهومه هو "بنية نصية تتطلع إلى حضور مثلق ما، دون أن تحدده بالضرورة"، ولكن إذا كان وجود القارئ الضمني وجودا معنيا صرفاً، فسوف يكون مرادفاً لبنية التشويق في العمل الأدبي وتسميتها القارئ على الإطلاق ستكون لغواً، إن لم تكن مصللة بكل ما للكلمة من معنى، ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم من حيث إنه (بنية نصية) و (فعل منسق) تصبح أساسية.

إذا كان المراد للمصطلح أن يغلت من المعنى المحايث الصرف ومع ذلك فإن إيزر بتقديمه هذا التعريف الثنائى قد لا يحقق مقاصده أيضا، فعلى الرغسم من أن مناصريه يستطيعون حقا أن يشرحوا هذا النوع من الازدواج بأنه نتيجة حتمية لمحاولة حاذقة للإحاطة بمجرى العملية، يمكن لمعارضيه في كل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف، ذلك فإن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهابا من النص إلسى القسارئ، دون أن يوضح قط تكوين أي من طرفي هذه الشركة أو إسهامه، وأخرى بمفهوم القارئ الضمنى أن يكون شاهدا على قصور في الدقة منه شاهدا على وفرة في الحذق"(٢٧٣)

إمبرتو إيكو والقراءة فى ضوء السيميولوجيا

ربما كانت نظرية الاتصال من أهم المشاكل التى أحاطت بنظرية التلقي لقد كان هذا الموضع - على ما يقول روبرت هولب - من أكثر ما برز في الدوائر الثقافية خلال الأعوام التى انطلقت فيها نظرية التلقى" (٢٧٤) لذلك ليس غريبا أن يقدم لنا إمبرتو إيكو فى نظريته عن السيمولوجيا ودور القارئ "نهجين مختلفين يكمل أحدهما الآخر، فالكتاب الأول لا يحصر اهتمامه بالألب حسب، بل يحاول وضع نظرية عامة لجميع أنظمة الإشارة وعمليات الاتصال أما الكتاب الثانى: دور القارئ فيقتصر اهتمامه بالسيميولوجيا على القراءة فقط وتطبيق ذلك فى الأعمال النقدية" (٢٧٥) ولا شك أن القراءة والقارئ يرتبطان عند إيكو إلى حد بعيد بنظريته العامة عن السيميولوجيا.

لأنه يرى أن أية نظرية المعنى لها شهان نظريهان الأول منهما خها بالعمليات والآخر بالبنى وعلى هذا فالسيميولوجيا ترتكز على بعدين يؤكد أحدهما الاستدلال وهو يستوجب نظرية الشفرات والآخر الاتصال وهو يستوجب نظريه للشفرات والآخر الإتصال وهو يستوجب نظريه لإنتاج الإشارات ويتعبير أكثر تقصيل يقول إيكو "إذا وجدت إمكانية فهي العرف الاجتماعي لتوليد وظائف الإشارات وجد معها نظام الاستدلال (ومن ثم الشفرة) .. وهذاك، على النقيض من ذلك، عملية للاتصال إذا استغلت الإمكانيات التي يوفرها نظام الاستدلال من أجل إنتاج تعابير ملاية لأغراض تطبيقية عديدة (٢٧٦).

إلا أن الاستدلال يأخذ الأولية عند إيكو مقدما إياه على الاتصل فعلى حين يكون نظام الاستدلال عبارة عن تركيب مستقل للإشسارات له أسلوب تجريدى في الوجود مستقل عن أي فعل محتمل للاتصال يرى أيكو أن كل فعل للاتصال بين البشر يفترض سلفا نظاما للاستدلال بل يعده شرطا أساسيا له.

وقد يوحى هذا المنحى البنائى حيث تزعم البنائية أن المعنى على مستوى جو هرى يفرق مستوى الفهم الفردى بميل إيكر إلى اعتبار النصوص المختلفة أنظمة شفرة وليست معانى معينة.

لكن إيكو يسارع بنقض ذلك حين يركز اهتمامه على ما يسميه الإشسارة اللامحدودة أو وظيفة الإشارة وبهذا يصبح المعنى "علاقة متبادلة بيسن وحدة تعبير ووحدة محتوى، لا يمكن معرفة قيمته إلا عن طريق وحدة أخرى والوحدة الأخيرة نفسها علاقة متبادلة شبيهة بالأولى، تعتمد على وحدة أخسرى وهكذا دواليك (٢٧٧).

لذلك نرى ايكو ليؤكد على وظيفة الإشارة بقوله "الإشارات نتيجة مؤقتـــة لوضع القوانين في شفرة تقيم علاقات عابزة بين العناصر يمكن لكل عنصر من هذه العناصر – في ظروف خاصة متصلة بالشفرة – (٢٧٨).

أن يدخل في علاقات متبادلة مع غيره ويؤلف بذلك إشارة جديدة" وهذا يقودنا بطبيعة الحال ب إلى أن كل وحدة معنوية بوسعها أن ترتبط بوحدات أخرى للمعنى عن طريق سلسلة لا نهائية من التأويلات وقد تنبه إيكو السي أن هذا يجعلنا غير قادرين على وصف ميدان دلالي محلى لنص بعينه وبعبارة

أخرى يكون النص غير قابل للتطبيق فيلجأ إلى فكرة الشفرة الفرعية حيث يعتقد "أن العدد المحدود من العناصر التي لها صلة بالموضوع والعدد المحدود مسن قوانين الربط يجعلان أى تحليل دلالى لرسالة لغوية مسا أيسر مسن محاولة الوصف الكلى لدلالة الرسالة" (٢٧٩).

يرى ايكو كذلك أن وظيفة النصوص الجمالية هـى إثـراء الشـفرات أو الأنظمة اللغوية التى تستخدمها وذلك عن طريق استعمال الشفرة الإضافية التـى تتألف بدورها من زيادة أو نقصان الشفرة التى توسع عن طريقهما الشـفرات الحاضرة تشمل ظروفا جديدة "وتحدث زيادة الشفرة على ما يبدو كلمـا واجـه المرء موضوعا جديدا للإشارة ومع ذلك فإن إيكو يضع العبء الرئيسى المتغيير في الشفرة على النصوص الجمالية" (٢٨٠). وما ذلك إلا لأن النـص الجمالي يتسم بقدر من الغموض يجعله مرتكزا على ذاته خارجا على قواعد الشفرة مما يثير الاهتمام بأسلوب تعبيره ومحتواه وبالعلاقة المتبادلة بين المستويين.

وإذا كان أصحاب الاتجاه الظاهرى من منظرى القراءة وإيزر على وجه الخصوص يعتبرون أن القارئ يوجه التحديات إلى معاييره بإخضاعها الفحص وإعادة التقويم فإن إمبرتكو إيكور وإن كان يتفق معهم في ذلك - فإنه يختلف في أنه يضع جدلية الذات على مستوى ما بعد اللغة "فالقارئ لا يتفحص معتقداته أو عاداته الخاصة بل مدى عملية الإشارة نفسها ووظيفتها" (٢٨١). إن التغييرات الجمالية مثل القافية وأنماط الإيقاع لهى وسيلة الإشارة التي تجعمل من هذه الأمور قضية مهمة ترفعها إلى مستوى أحد: "أوجه شكل التعبير" "ويحمل ذامك بدوره المخاطب على عزل أصناف أخرى وأقسام فرعية ضمن حميز المادة

المتصلة وعلى الرعم أن هذا التعقيد له ما يقابله في مستوى التعبير ومستوى المتصلة وعلى الشفرة، وسبب ذلك وجود علاقة وثيقة بين تحزئة مادة وسيلة إشارة معينة وتجزئة مستوى التعبير لنظام الإشارة بأكمله" (٢٨٢).

ويخلص إيكو في إطار فهمه للنص الجمالي إلى أنه لما كان هذا النص يرتبط فيه كل مستوى من مستويات بالمستويات الأخرى عن طريق السمسيولوجيا فإن النص الجمالي يغيير دائما دلالاته إلى ظلال معان جديدة فلا تبقى عناصره عند مفسرها الأول "(٢٨٣).

وبهذا يكون هناك نوع من تأجيل غلق النص ما دامت المحتويات لا تؤخذ على علاقتها بل على أنها وسيلة إشارة خاصة بشئ آخر. "وتأجيل الغلق هذا يركز انتباه القارئ في عملية الإشارة نفسها، لذا فالخبرة الجمالية تـودى إلى إعادة النظر في الطريقة التي تستنبط بها المعنى عامة إذ يصبح المخاطب واعيا إمكانيات جديدة للإشارة فيضطر إعادة التفكير في اللغة كلها، وفي جميع التراث الذي قيل ويمكن أن يقال أو ينبغي أن يقال" (٢٨٤).

إن فكرة تعديل الشفرة أثناء التفسير ترتبط بشكل أو بآخر بتطور الأعراف الجديدة وزيادة الوعى بالأعراف الآنية وربما يذكرنا ذلك بنظرية جوناثان كلسر حول الأعراف حيث يذهب الأخير "إلى أن أية نظرية في القراءة لا بدلها مسن أن تكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء فكلنا يعرف أن اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة" (٢٨٥) كما يذهب إلى "أن الاختلاف نفسه هو ما يجب أن تشرحه النظرية فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون نفس المجموعة من الأعراف التفسيرية" (٢٨٦).

وإذا كان كلر يرى ضرورة وجود حاجة إلى ميدان مستقل من أجل الكشف عن أعراف القراءة فإن إيكو يفترض "وجود وعى ما بعد النقد فى العملية العامة للقراءة ووجهة النظر الأخيرة أقوى لأنها تستطيع أن تفسر تطور الشفرة السابقة إذا لم تتوافر الصناعة البنيوية" (٢٨٧) وباختصار فإنه طبقا لنظرية إيكون فاية قراءة للنص الجمالى تؤدى إلى إلغاء نفسها وتحتاج إلى قراءة أخرى ينتسج منها تغيير آخر فى الشفرة وهذا التغيير يتطلب قراءة أخرى وهكذا إلسى مالانهاية" (٢٨٨).

ر٢) ايكو والقارئ النموذج

يخلص إيكو في كتابه: القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي* في النصوص الحكائية إلى أن أي نص يمثل عبر تجلية اللساني- سلسلة من الحيل التعبيريسة التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه (القارئ) والنص موضوع التفعيل أو أي رسلة بما في ذلك الجمل والعبارات المعزولة تظل محسض صسوت لهث (Flatus بما في ذلك الجمل والعبارات المعزولة تظل محسض صسوت لهث والمتعارف عليه (vocis) إن لم يكن لها صلة مرجعية بأرموزة معطاة ويمضمونها المتعارف عليه وهنا يبرز دور المتلقى الذي يفتح القاموس للبحث عن كل كلمة ويلجأ إلى سلسلة من القواعد النحوية في سبيل أن يفقه وظيفة العبارات المتبادلة في سياق الجملسة الأنفة ولكن "أن يفتح المرء قاموسا يعني أن يقبل سلسلة من مسلمات المدلول ذلك أن عبارة ما تظل غير كاملة في ذاتها حتى وإن تلقست تعريف بعبارات مسن القاموس الأدنى ولئن يقول لنا القاموس إن شراعية هي زورق فإنه يضمسن فسي

خصائص دلالية أخرى كلمة زورق" (١٨٩) وبدهى أن يفضى بنا ذلك إلا لانهائية التأويل، مما يجعل النص يكتسب قدرا من التعقيد الشديد وعلة تعقيده فسى كونسه نسيج ما لا يقال على حد تعبير دوكرو.

"على أن "مالا يقال" هذا هو ما ينبغى أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى حركات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ (٢٩٠) ويخرج إيكو من هذا إلى نتيجة محددة تتمثل في أن النص ما هو إلا "نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغل ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء للسببين الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحى من قيمة المعانى الزائدة التى يكون المتلقى قد أدخلها (إلى النص)... ولأن النص يقدر ما يمضى من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية" (٢٩١) ومن هنا فإنه إذا كان النص يصادر على المتلقى خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة، فإنه أي النص إنما يبث لامرىء جدير بتفعيله.

سؤال يطرحه أمبرتو إيكو ليتخذ من الإجابة عليه وسيلة للكشف عن التعقد الحادث في التفعيل بين النص وقارئه باعتبار هما استر اتيجيتين نصيتين.

إذا عدنا إلى ما ذكرنا من أن التفاعل بين القارئ والنص يرتبط عن إيكو بنظريته حول السيميولوجيا وأن مفهوم الاتصال يلعب دورا بارزا فيها تبين لنا كيف يبرز إيكو هذه العلاقة بين النص وقارئه.

يقول إيكو: إن الشرط البديهي لوجود نصوص يبدو أنه يصطدم بقانون تداولي بديهي ألا وهو "إن كفاية المتلقى ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباث" (٢٩٢) وأنه إذا كان النموذج التواصلي الذي انتهي إليه منظرو الإعالم ينظر مسألة النموذج التواصلي على أنها مرسل (أو باث) ورسالة ومرسل إليه اينظر مسألة النموذج التواصلي على أنها مرسل (أو باث) ورسالة ومرسل إليه خلالها فإن إيكو ينظر إلى المسألة على أنها ليست بسهده البساطة ذلك لأن أرموزات المرسل إليه يمكن أن تختلف، كليا أو جزئيا عن أرموزات المرسل اليه يمكن أن تختلف، كليا أو جزئيا عن أرموزات المرسل اليه أو (الباث)، وأن الأرموزة ليست كيانا بسيطا، إنما هي في الغالب نسق معقد من أنساق القواعد، وأن الأرموزة اللسانية لا تكون كافية وحدها لكي يفقه المرء رسالة لسانية" (٢٩٣).

وإذا رجعنا إلى قول إيكو -ذكرناه سابقا - إن النص يصادر على تعاضد القارئ باعتباره شرطا للتفعيل فإن معنى ذلك عنده أن النص "إن هسو إلانتاج يرتبط مصيره التأويلي (أو التعبيري) بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فسأن يكون المرء نصا يعنى أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزه تأخذ في اعتبارها حركة الآخر - شأن كل استراتيجية" (٢٩٤) وعلى ذلك فسإن لاعب الشطرنج أو المحارب يكون حيال استراتيجيته الحربية منصرفا إلى رسم صورة خصم نموذجي ويضرب على ذلك مثلا بمعركة واترلوا واستراتيجيات الصراع بيسن نابليون و ولينغتون يقول: "فلما كان نابليون احتر ابيا فقدد ارتاى فرضيات

مختلفة: إن قمت بحركة كذا، كانت ردة فعل ولينغتون كذا. وبالمقابل فقد لبيث وليتغنون يتفكر على نحو مماثل إن فعليت كذا، جياءت ردة فعل نابليون كذا" (٢٩٥).

والفرق الوحيد من وجهة نظر إيكو بين المثل السابق وبين مؤلف النصص الباحث عن استراتيجية نحو الآخر أن المؤلف يسعى في كتابه إلى أن يجعل الخصم رابحا لا خاسرا، وهكذا شأن النصوص جميعها إذ ينبغى على منشا النص أن يتصرف بطريقة مشابهة، غير أن الاستراتيجية النصية التي ينبغي على مؤلف النص تنظيمها تحتاج إلى سلسلة من الكفايات - كمصطلح بديل للأرموزات - من شأنها أن تمنح نصه مضمونا وعلى أن مجموع هذه الكفايات التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه.

"لذا تراه يستشف وجود "قارئ نموذجى" يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصى، بالطريقة التى يراها، المؤلف، ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا" (٢٩٦). وكما ينبغى للمؤلف أن ينظم استراتيجيته النصية فلا بد أن يكون للقارئ كذلك عدة وسائط فى تصرفه طبقا لرأى ايكووهى:

١- خيار اللغة

(عدا ما لا قيل له بتكلمها).

(ولاسيما إذا شرعت فى النص بـــ [كما يشرحه بغاية الإيضــاح النقــد الأول] فــأكون، أقلـص، بطريقــة بالغـــة التعاضدية صورة قارئي النموذجي).

٧- خيار نموذج من الموسوعة

- خيار تراث معجمى وأسلوبى معطى (يسعنى إلى ذلك أن أتوفر على الشارات من النوع الذى يفضى إلى الأعلواء: الأعلواء: أو تقليص الحقال الجغرافي مثل أبنائي مثل أبنائي الأعلواء: أو تقليص الحقال الجغرافي مثل أسكاني أيها الرومانيون).

لكن بعد ذلك كله يرى إيكو أن المؤلف إذ يرتثى قارئه النموذجى "لا يعنى، عصرا أن يأمل فى وجوده، بل يعنى ذلك أن يؤثر فى النص بما يسودى إلى بنيانه (القارئ النموذجي) وبالتالى فإن النص إذ يقوم على كفاية فإنه يساهم فهي إنتاجها أيضا" (٢٩٧).

وفى ضوء فكرة التعاضد النصى باعتباره نشاطا يثيره النص يرى إيكو أن عبارة فاليرى الشهيرة اليس من معنى حقيقى لنص ما تتيح المجال النوعين من القراءة الأولى وفيها يستطيع المرء أن يتصرف بنص ما على ما يعلى له وهي قراءة ليس لنا شأن بها والأخرى هي التي تخول المرء أن يطلق تأويلات لا منتاهية عن نص ما وهذه القراءة هي ما يعول عليها إيكو عمى نظريت عن عن القراءة هي ما يعول عليها إيكو عمى نظريت عن القراءة هي ما يعول عليها المكو عمى نظريت عن القراءة هي ما يعول عليها المكو عمى نظريت المكورية عن نص ما وهذه القراءة هي ما يعول عليها المكور عمى المناهدة عن نص ما وهذه القراءة هي ما يعول عليها المكور عمى المناهدة عن نص ما وهذه القراءة هي ما يعول عليها المكور عمى المناهدة عن نص ما وهذه القراءة هي ما يعول عليها المكور عليها المكور ال

لذلك "ينبغى لنا أن نقيم الحد ما بين استخدام النص استخداما حرا باعتباره منبها من منبهات التخيل، وبين تأول نصى مفتوح. وعلى هذه التضوم وحدها يسوغ، دون التباس نظرى، تأسيس إمكانية "متعة النص" على ما يدعوها بارت" (۲۹۸). وبتعبير أكثر وضوحا فإن إيكو يرى أنه إما أن نتخذ النص أى نصص بوصفه متعة بذاته أو أن يكون نصا محددا ينظر إلى تحفيز استخدامه باكثر

الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة وبالتالى تأوله. لكسن مفسهوم التأول نفسه يظل مصحوبا بجدل بين استراتيجية المؤلف والسنجابة القارئ النموذجي، وإيكو حين يستخدم عبارة المؤلف والقارئ النموذجي فإنه يعنى بهما "تموذجين من الاستراتيجية النصية، فالقارئ النموذجي إن هو إلا جماع شسروط النجاح أو السعادة التي وضعت نصيا، والتي ينبغي أن تستوفي فسى سسبيل أن يؤول نص إلى تأوله الكامل في مضمونه الكامن" (٢٩٩).

ويعد فبقدر ما كانت أفكار إيكو ونظريته حول القارئ تحمل قسدرا مسن البشارة الواعدة إلا أنها وصلت عند التطبيق إلى طريق مسدودة بحكم بعسض التناقضات التى وقعت فى التنظير ولعل أهمها ما يتعلق بموقف ليكو من القارئ النموذجى "فتشخيصه هذه الفكرة بشفرة النص الفرعية ينطوى بوضوح على أن لكل نص قارئا نموذجيا خاصا به... ومع ذلك يجد المرء لدى ليكو فكرة نظرية أخرى توحى بنقيض هذا الأمر إذ يقسم إيكو جميع الأعمال الأدبية مجموعتيسن المجموعة التى تقر بفعالية القارئ وتشمجيعها وتضعمها موضوع الصدارة والمجموعة التى تهدف إلى إثارة استجابة دقيقة من لدن قراء معينيسن حسب ويعتمد فى هذا التقسيم على تمييز النصوص المفتوحة من المغلقة، المشكوك فيه ثم يربط إيكو القارئ النموذجي بالمجموعة الأولى من النصوص وبذلك يخلط بين الصنف النظرى والفكرة الاعتيادية المألوفة التى تضع القارئ فى موضع

وإذا كان إيكو يرى أن القارئ يكون فرضيات أو عوالم تجريبية ثم يقوم بالتأكد من صحتها أو نبذها على أساس قرار الصدق والكنب فإن هذا لا يسمح بالتفعيل المتبادل بين النص وقارئه بوصفهما استراتيجيتين نصيتين "فاذا تصور القارئ عالما لا يسمح به النص فعليه أن (يتخلص من عالمه كي يقبل بالظروف التي تقيمها بنية السرد) ويعني هذا أن الظروف التي تقيمها بنية السرد تطغمي على كل شئ" (٣٠١).

وأيا ما كان الأمر فإن النظريات التى تتجه إلى القارئ لا تكاد تنطلق من نقطة بداية واحدة، أو منطلق فلسفى غالب حيث ينتمى مفكروا هذا الاتجاه إلى تقاليد فكرية مختلفة، ومهما اختلفت رؤية المنظرين الكبار لجماليات التلقى من أمثال ياوس وإيرز وغيرهم فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات التلقى وإن كان ذلك فى صورة مبسطة - فى " أن كلا من المعنى والبناء في العمل الادبى يتولدان عن التفاعل مع نص القارئ الذى يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف الأدب، وأهدافه وعملياته، إضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التى يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين فى المجتمع، إذن في المعنى والبناء ليسا خصائص مقتصرة على النص وإنما خصيائص يقوم القيارئ وأهميته وقيمته الله وإلى حد ما، المبدع المشارك، لا للنص وذاته وإنما لدلالته وأهميته وقيمته (٣٠٢).

وبعد فإن نظرية التلقى قد حظيت بشهرة كبيرة فى أوساط الدارسين وقد تتوعت أفكارها حتى أنها نظر إليها بمقاييس وزوايا مختلفة "لقد أعطيت أوصافا كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانز، فقيل مرة إنها ثــورة فــى تــاريخ الأدب الحديث، وأخرى إنها وضعت نمط استبدال جديد، وحولت مجــرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس فى بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به دى سوسير أو تشومسكى وغيرهما من الأسماء المعروفة فى تاريخ علم الأدب الحديــث، واللسانيات والسـيميائيات، والأنثر وبولوجية (٣٠٣).

لقد اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ولكن هذه الأهمية، لم تنبع من كونها جاءت كرد فعل لما آلت إليه الاتجاهات الاجتماعية والشكلية على السواء، أو أنها جاءت نتيجة للتحول فسم مجموعة من العوامل التاريخية والسوسيونقافية ميزت فترة بذاتها أو بلدا بعينه وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم في ذلك التحول يمكن إجمالها في سببين أساسين — كما يقول عبدالعزيز طليمات — هما:

- 1- أن هذه النظرية لم تسقط في نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط على القراءة (والتلقى عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبى، وقيمته، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها، وهي بذلك تتجلوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.
- ۲- أنها لا تقطع نهائيا من مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتي يبدو أنها قد استنفدت جل إمكاناتها، بل هي تحتويها، وتتجاوزها في آن، عن طريق الحوار والنقد والإغناء. (٣٠٤).



العوامش

- ١-- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جسابر عصفور، دار
 الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩١، ص١٦٠
- ٢- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة، العدد ٢٣٢ المجلس الوطنى للثقافية والفنون والآداب الكويت ١٩٩٨م، ص ٨٥.
 - ٣- السابق: ص ٨٥.
 - ٤- السابق: ص ٨٧.
 - ٥- السابق: ص٨٧.
 - ٦- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٧.
- ٧- د.عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية" العدد الثانى
 النادى الأدبى الثقافى فى جدة ٩٨٥ م، ص ٢٦.
- 8- Scholes: Semiotics And Interpretation, p:8.
- نقلاً عن د.عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، ص ٢٧.
- 9- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ط١ القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٤.
- 10- Joseph Jurt: Lareception de la Litterture par la Critigue, Jour Nalistigue. Ed Jean Michel Palace. Paris 1880.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨، ص ١٧٣.

١١- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٤.

١٧٤ - السابق، ص ١٧٤.

١٣- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٥.

* انظر على سبيل المثال أعمال سانت بوف (Sainte Beore) حين أدرج متابع الآثار الأدبية في حركة التاريخ مرجعاً إياها إلى عادات وعصر وحياة فردية، وكذا ما قام به تين (Taine) من تفسير الأعمال الأدبية وتحليلها على غرار ما تحلل به العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة المختلفة.

١٤- السابق، ص ٢٦.

٥١-د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامـــة للكتــاب، القــاهرة ١٩٩٨، ص ٣١.

17- د. شكرى محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية القاهرة ١٩٨٧م، ص٢٤.

۱۷- د. جابر عصفور، نظریات معاصرة، ص ۳۳،۳۲.

١٨- السابق، ص ٣٣.

١٩ - السابق، ص٣٣.

٢٠- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٦٦.

٢١- السابق، ص ٣٣.

٢٢- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٨، ٢٩.

٢٣- السابق، ص ٢٩.

٢٤- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٥.

٢٥ - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٣٠.

٢٦ - السابق، ص ٤٤.

٢٧ - السابق، ص ٥٥.

٢٨ - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة. ص ٥٦.

٢٩ حكمت الخطيب، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق
 الجديدة ، بيروت ١٩٨٥، ص١٢٣.

٣٠ جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ١٠٧.

٣١- حكمت الخطيب، في معرفة النص، در اسات في النقد الأدبي، ص ١٢٣.

٣٢- السابق ص ١٢٣.

33- P.V.Zima: Pour une Sociologieda Toxte Litteraire, Editions Coll- 10-18 Paris 1978 P. 107.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٧.

٣٤- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٥٨.

٣٥- حكمت الخطيب، في معرفة النص، ص١٢٢.

٣٦ - محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصــر، القاهرة، ١٩٧٩ محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصــر، القاهرة،

٣٧- محمد غنيمي هلال، السابق ص ٣٠٢.

٣٨- السابق ص ٣٠٢.

٣٩- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص

• ٤ - عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، ص ٢٦.

٤١- عبدالعزيز حمودة ، المرايا المحدبة: ص ١٣٩.

٤٢- السابق، ص ١٣٩.

٤٣ - السابق ، ص ١٣٩ ، ١٤٠ .

44- Cleanth (1979), P 604.

Sewance Review 87

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدية، ص ١٣٩، ١٤٠.

* ظهرت أسماء لمعت من رواد الشكلية الروسية نستطيع أن نبرز بعضها هنا مثل جاكبسون، وباختين، شكلوفسكى، وتوماتشيفسكى وتتيانوف، وإيخنباوم وغير هم.

٥٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٣.

23 - د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠ ط٢، ص٥٠.

٤٧- السابق، ص ٥٦، ٥٧.

٤٨- السابق: ص ٥٧.

49- T. Todorov: Poetique Seuil. Paris. 1968. P.12.

Ceguele Structralione,

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة ص ١٨٢.

50- Roland Barthes, Writing Degree Zero, Trans, A. Larers and C. Smith (Jonathan Cape London 1967. P 21.

51- Peter Steiner, Russian Formalism pp. 103-104.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدية، ص ١٨٦-١٨٧.

٥٢ عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٧.

٥٣ - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٨٣.

٥٤- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٧.

٥٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٤٢.

٥٦ - السابق، ص ٤٣.

إن هناك بنيويات يعدد البنيوبين، ولكن الأمر المهم والذى لا ينبغى أن يغيب عن إدراكنا هو أنه "للبنيويات جميعاً مثل أعلى واحد مشترك فى المعقولية، وهو النظر إلى البنية باعتبارها نطاقاً مكتفياً بذاته لا يحتاج فى إدراكه إلى الإهابة بأية عناصر أخرى تكون غريبة فى طبيعتها عليه" انظر زكريا إيراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص ٢٩.

٥٧- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبرود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤م، ص١٤.

٥٨ - عبدالله إبراهيم، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربى، المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص ٤١.

- ٥٩ فردنياند دى سوسير، محاضرات فى علم اللسان العام، ترجمة عبدالقسادر قلنينى مراجعة أحمد حبيبى، المغرب، الدار البيضاء ١٩٨٧.
 - ٦- د. جابر عصفور، نظریات المعاصرة ص ٢٦-٩٠.
- ١٣- سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد الكراعين، دار المعرفة المامعية الإسكندرية ٩٨٥ ام، ص٤٤.
 - ٣٨٠٣٧ السابق، ص ٣٨٠٣٧.
 - ٣٣- رامان سلدن، النظرية الأنببة المعلصرة، ص ٩٣-٩٣.
- 37- كلود ليفي شتر اوس، الانثر و بولوجيا البنيويسة، ت د. مصطفى صالح، منشور ات و زارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق ۱۹۷۷، ص 2.
 - ٦٥- السابق، ص ٤١.
- 77- إديث كروزويل، عصر البنيوية من ليفي شنر ارى إلى فوكو، ت د. جابر عصفور بغداد ١٩٨٥، ص ٣١.
- 77- ترنس هوكز، البنيرية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد المشطة بفداد ١٩٨٦ طنه مص ٦٢.
- ٨٦- غلاد يمير بروب، مورفولوجية الخراغة، ترجمة إيرائيم الخطيب الشركة المذرية للناشرين المتحدين الدار البيضاء ١٩٨٦، انظر فصلا بعنوان المنهج والمادة من ٣٣-٣٧.
- * لا بد أن نذكر هنا أن رومان جاكبسون كان يشمل منعسب الأستاذية في المدرسة الحرة للدراسات العليا بالولايات المتحدة من ٤٢ م حيث

حضر ليفى شتراوس دروسه وأفاد منها، تلك الدروس التى نقلها جاكبسون من سوسير. انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٠٠.

٦٩- د.عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٨١.

٧٠- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصرة ص ٨٦،٨٥.

٧١ رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعى، العرب والفكر ٧١ العالمي ٣/٤ م ١٩٨٨ ص ٩٣.

٧٢- رولا بارت، درس السميولوجيا ترجمة عبدالسلام عبدالعال، مجلة الكرمل، عدد ١٨، ١٩٨٥م، ص٢٠.

٧٣ - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ص ٩٦.

٤٧- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى عمان، دار الشروق،
 ١٩٩٧م، ص١٢٧٠.

٧٥- السابق، ص ١٢٧.

٧٦- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٨١.

* وعندما ينتهى البنيوى إلى إلغاء المؤلف وعندما يضع بين قوسين العمل الفعلى والشخصى الذى أنتجه فى سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه وهسو النسق، فإنه بذلك يقف موقفاً معارضاً لما كان للمؤلف فى الفكر الرومانسى التقليدى ذلك الكائن المبدع الفكر الذى يعانى والذى يسبق بوجوده العمل، بل الذى تغذى تجربته العمل، وترفده، فهو منبع النص وخالقه وجده الأعلسى، هذا المؤلف يتم نفيه لحساب الكتابة عند البنيويين بالمعنى السذى لا يجعل

للكتابة أصلاً، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هــو مكتوب من قبل) انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١٥. ٧٧- رولان بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش بيروت، دار الأرض، ط١٤١هــ، ص ٦٩.

٧٨- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة ص ٢٤٣.

- 79- Jonathan, Culler, Stracturelist Poetics: Structuralism Linguistic and the study of Literature, (Ithaca: comell up, 1975, p. 109.
- 80- Tzvetan Todorov, Introduction to poetics 1968, Trans, R. Howard (minnee polis: u of Minnesota, 1981. P.5.
- * يترجم الدكتور الغذامى Poetics بالشاعرية وهو يقصد إلى انظر الخطيسة والتكفير صفحات ٢٠،١٩ وهو يرفض كلمة الشعرية حين يقول "ويسدل أن نقول (شعرية) مما قد يتوجد بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا تستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النشر وفي الشعر" ص ١٩.

وهو يعتبر أن مصطلح الشاعرية الذي وصَفه العسرب مقابلاً لمصطلح Poetics القربيين فضلاً عن كونه على ما يرى الغذامي سيسمل كذلك التعبير من مصطلحي الأدبية والأسلوبية. على الرغسم مسن التباين الشعبير من مصطلحي الأدبية والأسلوبية على الرغسم على

وربما فات الغذامى أن ياء النسب فى كلمة الشاعرية تكون للشاعر بينما الياء نفسها تكون للشعر فى كلمة الشعرية، وعليه فإن كلمة الشعاعرية لا تكون فى النص المدروس بقدر ما تكون فى ذات المبدع وتوصيفها وإنسا حينما تتكلم عن الشاعرية ربما يكون الحديث عن ما هو عند شعرى ألست بضيف منظر بأنه شاعرى نقصد بذلك جمالية الشئ كما يلاحسظ كغذامسى نفسه.

وعلى النقيض من ذلك نلاحظ الارتباط الحميم بين مصطلح الشعرية ويين النص الأدبى والنص فقط، إضافة إلى أن الكلمة (الشعرية) أقرب إلى الدقة في ترجمتنا لكلمة (Poetics) الغربية، وبناء على ذليك فيان استخدامنا سيكون للمصطلح الأخير ونعنى به (الشعرية).

81- Jakopson: closing statement: linguistics and poetics, p. 353.

نقلاً عن الغذامي، الخطيئة والتكفير ص ٢٠.

٨٢- السابق، ص ٢١.

83- Todorov: Encyclopedia Dictionary 78-79.

نقلاً عن الغذامي، الخطيئة والتكفير ص ٢١.

84- Frye: Anatomy of criticism .14 New York 1965 نقلاً عن الغذامي "الخطيئة والتكفير" ص ٢١.

85- Todorov: introduction to potics .6

نقلاً عن الغذامي "الخطيئة والتكفير" ص ٢١.

٨٦- السابق، ص ٢٢.

۸۷ د. جابر عصفور، نظریات معاصرة ص ۲۱۹.

۸۸ تودورف، الشعرية، ترجمة شكرى المبحوث ورجاء بن سلامة وارطـــو بقال، المغرب د.ت، ص ۳۰.

۸۹ - د. جابر عصفور ، نظریات معاصرة، ص ۲۲۲.

90- Ropert scholes, structuralism in the literature an Introduction (New Haven and London: galle up, (1971) P 30-31.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ٢٦٣.

۹۱ - د. جابر عصفور، نظریات معاصرة، ص ۲۲۰.

٩٢- السابق، ص ٢٢٦.

٩٣ - السابق، ص ٢٢٨.

٩٤- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ١٢٧.

90- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دارتوبقــــال للنشــر، المغرب ط١، ١٩٩٨، ص١٣٣.

96- Derrida.J: of Grannatology, Tr. by G Spirak 1976. Baltinore, John Hopkins, press 1977, p: 158.

٩٧- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣٢٠.

٩٨- السابق، ص ٣٢٠.

٩٩- السابق، ص ٣٢١.

100- Derrida. I: of Grannatology, P. 65. 101- Derrida I: of crannatology, P. 68.

الموامسش

- ۱۰۲ وليم راى، المعنى الأدبى من الظاهراين إلى التفكيكية، ترجم يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر ط1 بغداد ۱۹۸۷.
 - ١٠٣- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٩.
 - ١٠٤ محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ١٣٧، ١٣٨.
 - ١٠٥- السابق ص ١٣٨، ١٣٩.
- 1 · 1 م.ه... إبر امز ، المدارس التغذية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ترجم د.عبدالله معتصم الصايغ ، الثقافة الأجنبية عدد ٣ ، بغداد ١٩٨٧م ، ص ٤٦ .

107- Rland Barthes

authore

P. 142.

- ١٠٨- السابق، ص ١٤٣.
- ١٠٩- السابق، ص ١٤٨.
- ١١٠- السابق، ص ١٤٨.
- ١١١- بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش، ص ١٣٠.
 - ١١٢- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٧٦،٧٥.
 - ١١٣- السابق، ص ٧٦.
 - ١١٤- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٩.
- 115- Roland Barth, the Death of the authore p: 148.
 - ١١٦- د. محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٦.

117- M.M. Bakhtin, the dialogic Imagenation: Four ed, Michael Holguist, Trans cargl emerson, P.

27

نقلاً عن عبد العزيز حمودة، المرايا المحدية، ص ٣٦٢.

- ١١٨- المرجع السابق ٣٦، ٣٦٧.

١١٩- السابق، ص ٣٦٧.

١٢٠- السابق، ص ١٧٠.

١٢١- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٩.

١٢٢- السابق، ص ١٨٩.

١٢٣ – السابق، ص ١٨٩، ١٩٠.

124- Joseph Jurt: La reception de la Litterature par la critique journalistique P. 21.

نقلاً عن المرجع السابق، ص ١٩٠.

۱۲۰ – روبرت هولب، نظریة التلقی، ترجمة د. عز الدین إسماعیل، كتاب النادی الأدبی الثقافی بجدة الطبعة الأولی ۱۹۹٤، ص ٦٥.

انظر عن نظریة التمکین، أبو بکر الباقلانی فی إعجاز القرآن، تحقیق
 السید أحمد خضرن دار المعارف، ذخائر العرب، ص ۳-۶۲.

١٢٦- السابق، هولب ص ٦٥.

١٢٧ - السابق، هولب ص ٦٦.

المواميش

- 128- J. A. Richards, How to Read a page: acours in effective reading with introduction teahandred great works (New York: Norton, 1942 P. 93.
 - ١٢٩ السابق، ص ٩٤.
- 130- J. A. Richards, Practical criticism: A study of Literary Judgment (New York: Harcourt, Barace 1952, P.170.
- 131- Cleanth criticism Sewanee Review 87 (1979) P. 604.
 - ١٣٢ عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٧.
- 133- Louise Rosen blat, Literature as Exploration (198 New York: Noble and Noble 1976 P: VIII.
 - ١٣٤ عبدالله معتصم الرباع انظر ص ٧، ٨.
 - 1۳٥- اميل شتايجر الزمن والخيال الشعرى، ضمن كتاب حاضر النقد الأدبى ص ١٣٧.
 - ١٣٦ روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٧١، ٧٢.
 - ١٣٧- السابق، ص ٧٢.
 - ١٣٨ السابق، ص ٧٧.
 - ١٣٩- السابق، ص ٨١.
 - ١٤٠ السابق، ص ٨٣.
 - ١٤١ السابق، ص ٨٣.
 - ١٤٢- السابق، ص ١٠٠.

المواسس

- ١٤٣- هولب ص ١٠١.
- 19۸۰ صلاح فضل، نظرية في النقد الأدبى الانجلو ط٢ القاهرة ١٩٨٠ صلاح.
 - ١٤٥- السابق ص١٢٦.
 - ١٤٦- روبرت هولب ص ١٠٣.
 - ١٤٧ صلاح فضل، نظرية البنائية، ص ١٢٧.
 - ١٤٨- هولب ص ١٠٣.
 - ١٤٩- هولب ص ١٠٣.
 - ١٥٠ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٦.
- ۱۰۱- الفلسفة المعاصرة في أوربا، إم بوشستسكي، ترجمية د. عيزت قرني. عالم المعرفة، العدد ١٦٥ الكويت ١٩٩٢ ص ٢٣٠.
 - ١٥٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٨٦.
 - ١٥٢- السابق، ص١٨٨.
 - ۱۰٤- رويرت هولب، ص۸۰.
 - ١٥٥- السابق، ص ٨٧.
 - ١٥٦- السابق،ص ٦٢.
 - ١٥٧- وليم راى، المعنى الأدبي ص٣٧.
 - ١٥٨ السابق: ص٣٧.
 - ١٥٩- هولب: ص٩١.

١٦٠ - السابق: ص٩٢

١٦١ - وليم راى المعنى الأدبى: ص٤٢.

١٦٢ - رامال سلاس، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٨.

١٦٢- رامال سلاس، ص١٩٤.

١٦٤- هولب ص١٦٤.

١٦٥- السابق ص١٦٥

۱٦٦ - د. حامد أبو أحمد، الحطاب و القارئ نظريــة التلقــى و تحليــل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياص. المملكة العربية الســعودية الرياض يونيو ١٩٩٦، ص٧٠.

١٦٧- هولب ص ١٢٨، ١٢٩.

١٢٩- هولب ص١٦٨

١٦٩ - روبرت هولب، ص ١٣٠.

١٧٠- السابق، ص ١٣١.

١٧١ - السابق، ص ١٣٢.

١٧٢ - السابق، ص ١٣٣.

١٧٣ - السابق، ص ١٣٦.

١٧٤ - السابق، ص ١٣٦.

١٧٥ - السابق، ص ١٣٨

١٧٦ - السابق، ص ١٤١، ١٤١.

الموامسش

- ١٧٧ حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٨.
- ١٧٨ حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٨، ١٨٩.
 - ١٧٩ حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٩.
 - ١٨٠ حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٩٧.
 - ١٨١ السابق، القراءة والكتابة، ص ١٩٨.
- 182- H.R Jauss: Pour une es The Tique La reception Gallimard Paris, 1978
 - نقلاً عن المرجع السابق ص ١٩٨.
- 183- WOLFGENG ISER, The implied Reader, patterns of communication in prose fiction from bunyan to Beckett. The Johns Hopkins university press 1974 pp,29-55.
 - ١٨٤ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر مقصود، ص
 - ١٨٥ السابق، ص ١٨٥.
 - ١٨٦ السابق، ص ١٨٥.
 - ١٨٧ حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٩٨، ١٩٩.
 - ۱۸۸ هاشم صالح، قراءة في الفكر الأوربي الحديث، كتـــاب الريــاض، يونيو ١٩٩٤ ص١٤٨.
 - ١٤٨ السابق، ١٤٨.
 - ١٩٠ السابق، ١٤٩.

الموامسش

191 Hans Robert Jauss toward an Aesthetic of Reception translation from German by Timothy Bahti. University of Minnesota Press, Minneapolis 1982. P.Viii Introduction by paul Deman

١٩٢- حسين قبيسي، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق العدد ١١، ١٩٩٢.

۱۹۳- د. على جعفر العلاق، الشعر والتلقى، در اسات نقدية، دار الشهوق طعمان ۱۹۹۷، ص ٦٣.

١٩٤- السابق: ٦٤.

١٩٥- السابق: ٦٤.

١٩٦- السابق: ٦٤.

197- Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception P.Viii.

۱۹۸- السابق P Viii

۱۹۹ - د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريسات التلقسى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض. العدد٣٠، الريساض يونيسو ١٩٩٦م، ص ٧٦.

به نظرية التلقى من تحول فى حقبة الستينيات كان موازياً لما جاءت به نظرية التلقى من تحول فى وجهات النظر النقدية وربما كانت نهضة الأدب الوثائقى أوضح مثل على هذا ويلاحظ المرء أنه بدءاً من "النائب" ١٩٦٣ لرولف هوخهوت إلى "فى مسألة روبرت أوبنهايمر ١٩٦٥ أو "التحفيق" ١٩٦٥ لمبيتر فايس - يلاحظ تطور ا من الاهتمام

بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة، روبرت هولب نظرية التلقى ص ٦١،٦٠.

۱۰۱- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، كتاب الرياض، ص ۷۷٬۷٦ نشر هذا الكتاب في بيرت ۱۹۷۸ ثم أعيد نشره في الكويت في عدد من أعداد علام المعرفة.

٢٠٢ - د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤٠

* نشرت هذه الأفكار في كتاب ترجم بعنوان "بنية الثورات العلمية" فسى عدو من أعداء عالم المعرفة.

٢٠٣- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ ،كتاب الرياض، ص٧٩.

٤٠٠- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤٠

٢٠٥- السابق ١٤٠، ١٤١.

* كان الشاعر الأسباني خوان رامون خمينت -وغيره من نقاد أوربا- يبوى أن الأدب الأوربي مر يثلاث مراحل كبرى أو عصور كبرى كما يسميها هي: عصر النهضة والعصر الرومانتيكي وأخيراً العصر الحديث أو الحركة الحديثة (الموديرنزم) ولكن الكاتب الألماني هانز روبرت ياوس في مقاله الشهير (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) قسم المراحل إلى أربع وأطلق على كل منها مصطلح (النموذج)، والنماذج في رأيه ثلاثة سابقة ورابع ناشع رشحت نظرية التلقي لكي تمثله، انظر حامد أبو أحمد في كتابه: رائد الشعر الأسباني الحديث خوان رامون خميث، دار الفكر العربي، بالقساهرة ١٩٨٦ ص٥، وكتاب الرياض والقارئ، ص١٩.

المواسش

٢٠٦- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص٥٤.

207- Hans, Robert Juess, Toward an aesthetic of rception P.3.

P 3-4 السابق P 3-4

٣٠٩ - هولب، نظرية التلقى، ص١٤٤، ١٤٥.

٢١٠ - السابق ١٤٥.

211- Juess, toward an aesthetic of reception P.18.

۲۱۲ - السابق PP18-19

٣٠١٣ - السابق P.19

۲۱۶- السابق P.19

م ۲۱- السابق PP.19-20

٢١٦- السابق P20

۲۱۷- السابق PP20-21

۲۱۸ - د. صبرى حافظ، الشعر والتحدى، إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربى المعاصر ع ۳۸/ ص ۸۰.

9 ٢ ٧ - جادامير، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ت: آمال أمين سليمان مجلسد العرب والفكر العالمي ع٣/ ١٩٨٨/ ص ٢٥.

٢٢٠- السابق ص٢٢٠

٢٢١- السابق ص٢٢١.

الموامسش

٢٢٢ - شوماشير، من جمالية التلقى إلى التجربة الجمالية، ت: رشيد بن حــدو مجلد آفاق المغربية ع ١٩٨٧ م٣/ ص٥٥.

٢٢٣ - هولب، نظرية التلقى، ص١٥٥.

٢٢٤ - د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القلهرة ١٩٩٦، ص ٤١، ٤٠.

٢٢٥ - هولب، نظرية الثلقي، ص١٥٥، ١٥٦.

٢٢٦-السابق، ص١٥٦.

۲۲۷ - د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب، وما بعد الحداثه، العدد ٣٠يونيو الرياض ١٩٩٦. ص ٨٧.

۲۲۸ - د. رشید بنحدو، مدخل إلى جمالية التلقى، مجلة آفاق المغربیة 19۸۷/٦٤، ص١٢.

٢٢٩ - روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٧٣.

230- Jaues, Toward an Aesthetic of Reception, Genrues and medieval literature, p.79

وأنظر أيضاً نظرية الأجناس الأدبية باقلام مجموعة من الكتساب من ضمنهم ياوس ترجمة عبد العزيز شبيل، النادى الأدبى الثقافي بجدة، 1510هـ، ص٥٥.

٢٣١ - د. حامد أبو أحمد، الخطايا والقارئ، كتاب الرياض، ص ٨٩.

٢٣٢- السابق ص٨٩.

233- Jauss, Genres and medival litrature, p88.

234- Philip Rice and patricia waugh, modern literary theory, London, 1989 p.105

نقلا عن ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩.

٢٣٥- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص ١٣٩.

٢٣٦- السابق: ص ١٤٠.

٢٣٧ - جريدة القدس العربي ١٦٥٩، ٢٠/٦/ ١٩٩٤.

٢٣٨- السابق.

٢٣٩- السابق

٠٤٠ السابق

٢٤١- د.حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص٢٠١.

٢٤٢ - السابق، ص ٢٠١، ١٠٣.

٢٤٣ - روبرت هولب، نظرية التلقى، ص١٩٢، ١٩٤.

٢٤٤ - السابق، ص ١٩٤ نقلا عن حامد أبو أحمد، الخطاب القارئ، ص١٠٣.

٢٤٥ السابق، ١٩٤.

٢٤٦ - السابق ص ١٧٧، ١٧٨.

٢٤٧ - السابق، ١٧٨.

٢٤٨ - السابق، ١٧٩.

٢٤٩ السابق، ص ١٨٣.

۲۵۰- روبرت هولب، ص (۲۰۰).

234- Philip Rice and patricia waugh, modern literary theory, London, 1989 p.105

نقلاً عن ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩.

٢٣٥- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص١٣٩.

٢٣٦- السابق: ص١٤٠.

٢٣٧- جريدة القدس العربي ١٦٥٩، ٢٠/٦/ ١٩٩٤.

٢٣٨- السابق.

٢٣٩- السابق

٠ ٢٤ - السابق

٢٤١ - د.حامد أبو أحمد، الخطاب و القارئ، ص١٠٢.

٢٤٢ - السابق، ص ٢٠٢، ١٠٣.

٢٤٣ - روبرت هولب، نظرية التلقى، ص١٩٢، ١٩٤.

٢٤٤ - السابق، ص ١٩٤ نقلا عن حامد أبو أحمد، الخطاب القارئ، ص١٠٣.

٧٤٥ السابق، ١٩٤.

٢٤٦ السابق ص ١٧٧، ١٧٨.

٧٤٧ - السنابق، ١٧٨.

٢٤٨ - السابق، ١٧٩.

٢٤٩ السابق، ص ١٨٣.

۲۵۰ روبرت هولب، ص (۲۰۰).

٢٥١ - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، الأردن، دار الشروق عمان ١٩٩٧ ص١٤٧.

۲۰۲- روبرت هولب، ص۲۰۱.

253- WOLFGANG Iser, The Implied Reader, patterns of communication in prose fiction from the Johns Hopkins University press, Baltimore and London 1974 P.77.

۲۰۶- إيزر، في نظرية التلقى، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة د. الكديـــة مجلة در اسات سيميائية أدبية لسانية ع٧/ ١٩٩٢، ص٦٩.

٥٥٧- إيزر، ومعية التأويل، الفنى الجزئى والتأويل الكلى ترجمة حفو نزهـــة بوحسن أحمد مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية ع٦/ ١٩٩٢، ص ٧١/ نقلا عن ناظم عودة خضر ص٠١٥.

٢٥٦- السابق ص٧٥، نقلا عن ناظم عودة حفر، الأصول المعرفيسة لنظريسة التلقى، ص١٥٠.

Pattetns of communication in prose fiction from Bunyan to becke 77.

٢٥٧- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص١٥١.

وأنظر: كارل هاينز ستيرل، التلقى والتخيل ترجمة بشير القمرى، مجلد الأقلام بغداد ع٣/ ١٩٩٠م أنظر من ٧٥-٧٨. نقلا عــن نــاظم عـودة ص ١٥١.

۲۰۸- السابق/ من ص۱۵۳.

٢٥٩- السابق ص ١٥٣، ١٥٥.

• ٢٦- د. عبد العزير طليمات الواقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند إيرر • مجلة در اسات سيميائية أدبية لسانية ع٦/ ١٩٩٢ ص ٢٦٠

٢٦١- ناظم عودة حفر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٥٥.

٢٦٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، ص١٨٩.

7٦٣ انظر عن المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى عند وينن يوش، اميل اشتايجر، الزمن والخيال الشعرى ترجمة د. محمود الربيعى ضمس كتلب لمجموعة ترجمات بعنوان حاضر النقد الأدبى ط٢ ١٩٧٧، القاهرة.

٢٦٤ فولفانج ايزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالى، أحمد المدينى مجلد آفاق المغربية ٦٤/ ١٩٨٧ ص ٢٩-٢٩.

٢٦٥ السابق، ص ٢٩٠.

٢٦٦- السابق، ص ٣٠.

٢٦٧- السابق، ص٣٠٠.

٢٦٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٩٧.

٢٦٩ ايزر، فعل القراءة، ص٣٠.

٧٧٠- ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، ص ١٦١.

٢٧١ إيزر فعل القراءة، ص٣١،٣٠.

۲۷۲- السابق، ص ۳۱.

۲۷۳ روبرت هولب، ص ۲۰۵، ۲۰۹.

۲۷۶- روبرت هولب، نظریة التلقی، ص۲۶۹.

٢٧٥- راى، المعنى الأدبى، ص١٤٠.

٢٧٦- السابق، ص١٤٥.

٢٧٧- السابق، ص١٤١.

۲۷۸- السابق، ص۱۶۱.

٢٧٩ - السابق، ص١٤٢.

٢٨٠- السابق، ص ١٤٤.

٢٨١- السابق، ص ١٤٤.

٢٨٢- السابق، ص ١٤٤.

٢٨٣- السابق، ص ١٤٥.

٢٨٤- السابق، ص ١٤٥.

٢٠٥ - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، ص ٢٠١.

٢٨٦- السابق، ص ٢٠١.

٢٨٧- راى، المعنى الأدبى، ص١٤٦.

٢٨٨- السابق، ص ١٤٦.

* يقصد بالتعاضد النصى يقصد به إيكو المقاصد المتضمنة اللفظ وهى فى حالة الإمكار. ويضرب على ذلك مثالاً بأن يشير أحدهم فى سياق نقاش سياسك إلى سلطات الاتحاد السوفيتى سابقاً أو مواطنيه بأن يسميهم (الروس) بدلاً مر (السوفيات) فندرك حينئذ ان الكاتب إنما يقصد السي تفعيل دلالة تبعيلة

إيديولويجة بينة كما لو أنه يرفض الاعتراف موجود الدولية السوفياتيه السياسي، الناشئ من ثورة أكتوبر ولا يزال يحل إلى روسيا القيصرية على أن ذلك لا يمنع أن يستخدم مؤلف لفظة روس بغفلة منه دول أى حكم مسبق انظر إيكو، ص ٧٨.

معاد للاتحاد السوفياتي، ومنحاذاً بذلك إلى الاستخدام الأكثر شيوعا. ومع ذلك فإن للقارئ إذ يقارن بين تجلى العبارة الحظى في الأرمورات الفرعية التي يملك كناية الكشف عنها الحق في إسناد دلالة تبعية إيديولوجية إلى الكلمه (روس). إذن للقارئ الحق في ذلك طالما أن الدلالة التبعية مفعلة نصياً وهنا يكمن القصد الذي يقتضى منه إسناده إلى مؤلفه النمودجي بغض النظر عس المؤلف التجريبي. ومن هنا يتضح معنى التعاضد على أنه طاهرة آيلة للتحقق بين استراتيجيتين خطا يبين فاعلين فردين.

770- إميرتو إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص ٢٦

۲۹۰ ایکو، ص ۲۲.

۲۹۱ - ایکو، ص۹۳.

۲۹۲ - إيكو، ص٦٤، (٢٩٣) ايكو، ص ٦٤، (٢٩٤) ايكو ص٦٧.

۲۹۳ - ایکو، ص۲۷، (۲۹٦) ایکو، ص ۲۸، (۲۹۷) ایکو ص ٦٩.

۲۹۶ - إيكو، ص٦٧، (٢٩٩) ايكو، ص ٧٧، (٣٠٠) راى المعني الأدبي، ص١٥٢.

۳۰۱- رای، ص۵۵.

302- Berman, from the New criticism to deconstruction (Urbana: U of Illinois 1988, p 145.

نقلا عن عبدالعزيز حمودة، في المرايا المحدبة، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

- ٣٠٣- أحمد أبو حسن، نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى الحديث، ضمن كتاب: "نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٣م، ص ٢٦.
- ٣٠٤ عبدالعزيز طليحات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات ضمن الكتاب السابق منشور ات كلية الآداب بالرباط، ص ١٤٩.

الممتويات

مقدمة		9- 4
الفصل الأول	الاتجاهات التاريخية في قراءة النص	14-4
الفصل الثاني	الاتجاهات النصية في قراءة النص	71-19
الغصل الثالث	نظرية التلقى وجماليات الاستقبال	1014
الفوامش		144-104

هذاالكتاب

يتناول هذا الكتاب عرضاً موجزاً لقراءة النص الأدبى عبر زوايا مختلفة في الرؤية والمنهج، ومن خلال ما يسمى بنظرية التوصيل من حيث كونها نظرية تستوعب أطراف العمل الأدبى المختلفة، المبدع/ النص/ القارئ.

وبقدر ما يكون التركيز على طرف من هذه الأطراف يكون التوجه للذهب أو منهج بعينه في مقاربة الإبداع الأدبى، بدءاً بالنظريات التاريخية التي تغنى بالأشر الأدبى بوصفه وثيقة تاريخية أو نفسية للمبدع، ومروراً بالمناهج التي تهتم بالنص الأدبى مهملة باقى أطراف العملية الإبداعية إلى حد بعيد مثل البنيوية والشعرية والتفكيكية، وانتهاءاً بالنظريات التي تغنى بالقارئ وتعده مشاركاً في صنع النص الأدبى مثل جماليات التلقى.

الناشر



المكتب المصـرى لتوزيــع المطبوعــات ٥ ش مصطفى طموم ـ المنيل ـ القاهرة ـ تليفاكس : ٧